الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة السانية – وهران
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

أثر شعرية "بروست" في أدب "بوجدرة"
- رواية التطليق أنموذجا-

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير

في

الأدب المقـــارن

إعداد الطالبة :
مسعودي فاطمة الزهراء

تحت إشراف الأستاذ الدكتور :
شريفي عبد الواحد

السنة الجامعية : 2009 – 2010

مــقــدمــة

ليس بدعا أن تتقاطع الرواية الجزائرية المعاصرة ، على نحو جمالي وإنساني ، مع الآداب الروائية العالمية ، و خاصة إذا تعلق الأمر ب الأدب الروائي الفرنسي في سياق الجدل الثقافي بين الأدبين ، و بين المجتمعين. وليس معنى ذلك أن التجربة الروائية الجزائرية ، على الرغم من حداثتها تاريخيا ، كانت تمثلا مطلقا لروح الرواية الفرنسية ، بل إنّها في سعيها للتجاوز ، كانت تهدف إلى تمثّل تقاليد هذا الجنس الأدبيّ ، و من ثم بناء خصوصيتها المحلية ، دون التجرد من البعد الإنساني. هذا ، على الرّغم من أن البدايات الأولى للكتابة الروائية في الجزائر ، كانت تتوسل اللغة الفرنسية أداة للتعبير ، بدون أن يفقدها ذلك هويتها القومية. و في هذا الصدد، يمكن إدراج تجربة رواد الرواية الجزائرية أمثال " مولود فرعون " ، و " مولود معمري " ، و " كاتب ياسين " و " مالك حداد" و غيرهم ممن أسسوا لتقاليد الرواية الجزائرية.

و مع ذلك ، لا يمكن نفي التأثير الحاسم للأدب الفرنسي ، بوصفه إنتاجا ثقافيا ، و للغة الفرنسية بوصفها وسيلة للاتصال بالآداب و الثقافات العالمية ، في تكوين جيل الرواد أولئك ، ثم الذين جاؤوا من بعدهم ، فكتبوا باللغتين الفرنسية و العربية ، و نخص بالذكر هنا الروائي الكبير "رشيد بوجدرة" ، الذي يمثل بالنسبة إلى بحثنا هذا الموسوم بـــ " **أثر شعرية بروست في أدب رشيد بوجدرة**" طرف المقارنة الأساسي.

إنّنا نحاول ، في هذه الدراسة ، أن نجيب عن افتراض مسبق طالما ساورنا بوجود وشائج ، على نحو ما ، على الصعيدين الفني و الموضوعاتي بين الرواية المشهورة "بحثا عن الزمن المفقود" للكاتب الفرنسي "مارسيل بروست" ، و رواية "التطليق" للكاتب الجزائري "رشيد بوجدرة". و لعل السبب الذي حدا بنا إلى افتراض وجود هذه العلاقة الأدبية بين الروايتين هو انطباع استقر في النفس من أثر مطالعة سابقة للروايتين. غير أنّ هذا التقارب بين الروايتين لم يتجلّ لنا على مستوى سياق التجربة الروائية ذاتها ، ذلك أن عالم كل منهما يختلف عن الآخر في سياقه التاريخي و الثقافي ، إنّما لمسناه على مستوى نسقي ، في بعض مظاهر البنية السردية. و من هنا كان افتراضنا لوجود أثر معين لشعرية "بروست" ، أي للكيفية التي ينتظم بها الحكي البروستي ، من خلال "بحثا عن الزمن المفقود" ، في إبداعية "رشيد بوجدرة" من خلال رواية "التطليق".

و لعل الاعترافات التي أدلى بها هذا الأخير عن أهم الكتاب الذي افتتن بإبداعاتهم ، و في طليعتهم الروائي "مارسيل بروست"، هو الذي جعلنا نبحث عن تجليات التأثير البروستي في أعماله الروائية ، فوجدنا أن رواية "التطليق" قد تكون أفضل نموذج روائي نقدّمه، لما يمكن أن نعدّه ضربا من التأثر الإيجابي بالنهج البروستي في الكتابة ، أو شكلا من التناص ، يحيل

على ذلك النهج ، لكنه في الوقت نفسه ، يصنع خصوصيته الفنية والثقافية. وإذا كانت الاعترافات لا تكفي لأن تكون مرتكزا تأسيسيا لأية مقارنة جادة وعلمية ، إذ هي مجرد شهادات على هامش النّص ، فقد كانت محفزا لنا لطرح افتراضنا السابق. و كانت الملاحظات الأولية ، بعد إعادة قراءة الروايتين ، تشير إلى انسجام بينهما في النهج العام ، فكلتاهما تتوسل أسلوب السيرة الذاتية في التأليف الروائي ، و كلتاهما تتمرد على تقاليد التراث الروائي الكلاسيكي. و من هنا ، كان منطلقنا لدراسة العلاقة بين العملين دراسة نقدية ، مقارنة ، تستهدف مكونات البنية السردية ، إن تقاربا أو تباعدا ، للنصين الروائيين معا ، و من ثم استخلاص النتائج التي تفضي إليها دراسة كل جانب من الجوانب التي نقارنها.و إذا كانت المدرسة الفرنسية تشترط اختلاف اللغة لقيام الدرس المقارن ، فإن الاتجاه النقدي الانجلوساكسوني يستبعد هذا الشرط ، و لا يرى مانعا من تحقيق الدراسة المقارنة داخل منظومة اللغة الواحدة. و عليه ، جاءت مقارنتنا نقدية بنيوية في أغلبها، مع استثمار آليات التحليل النفسي في الدراسة الموضوعاتية (التيمية).

و لعل اتساع مجال هذه الدراسة ، قد اقتضى منّا أن نتبع منهجية التبويب لفصول هذا البحث. و عليه ، فقد قسمناه إلى بابين ، مصدّرين بمدخل نظري. و هكذا ، جاء المدخل تأسيسيا لمفهوم الشعرية ، ذلك أن موضوع البحث يتمحور حول **أثر شعرية بروست في أدب رشيد بوجدرة** ، لذلك حاولنا الإلمام بدلالات هذا المصطلح ،بتتبع تطوه الدلالي التاريخي بدء من واضعه الأول ، ألا و هو "أرسطو" ، الذي بقي مفهومه للشعرية مهيمنا طوال القرون الوسطى ، مرورا بنظريات الرمزيين ثم الشكلانيين الروس ثم "جاكسون" وصولا إلى استعراض نظريات التيار البنيوي، ثم تقديم خلاصة مركبة لشعرية الرواية ، كما يتصورها البنيويون – ثم اختتام المدخل النظري بعرض موجز لمفاهيم الرواية الجديدة ، لارتباطها بشكل أو بآخر بنموذجينا الروائيين في الدراسة المقارنة. و لقد كان هذا المدخل ضروريا بالنسبة إلى موضوع بحثنا ، لأنه أعاننا نقديا على امتلاك مفاتيح التحليل السردي. و منه، انتقلنا إلى الباب الأول الموسوم بـ " **مقارنة موضوعاتية**" ، الذي حاولنا فيه أن نجمع ما أمكن من الشواهد التي تثبت الصلات الأدبية و الثقافية لتأثر "رشيد بوجدرة" روائيا بشعرية "بروست". و عليه كان لزاما علينا أن نتناول بالتفصيل السيرة الحياتية لكل منهما ، لنتمكن من المقارنة بين السيرتين ، و إعداد ملف الشواهد ثم استنباط بعض الظواهر الفنية والسيكولوجية للأثر السيري في إبداعهما الروائي. و بناء على ذلك قسمنا هذا الباب إلى ثلاثة فصول، فوسمنا الفصل الأول بـ " **بين السيرتين**" ، إذ بدأنا بعرض تفصيلي لسيرة "بروست" أولا ، ثم أعقبناه بسيرة " بوجدرة" ثانيا ، لننتهي إلى تبيّـــن القواسم المشتـــركة بين السيرتين ،ثم شرعنا في جمع الشواهد و الأدلة الممكنة التي تثبت تأثر الثاني بالأول . أمّا الفصل الثاني

الذي وسمناه بـ " **مقاربة طوبولوجية** " ، فقد حاولنا فيه تحديد العلاقة الطوبولوجية بين الروايتين بحثا عن الزمن المفقود لـ"بروست"، و"التطليق" لـ " بوجدرة" ، و هما النموذجان اللذان اخترناهما موضوعا للمقارنة.

و قد حصرنا هذه العلاقة طوبولوجيا بين العملين في توسلهما خط السيرة الذاتية أسلوبا في التأليف الروائي ، و ذلك من خلال ملمحين فنيين أساسين هما : "وضع الراوي" و "الضمير المستخدم". أما الفصل الثالث فخصصناه لتناول موضوعة نفسية انطوى عليها كلا العملين الروائيين إذ تعدّ -في نظرنا- تجلّيا سيكولوجيا جماليا للواقع السيري لكل من المؤلفين ، ألا و هي " **العقدة الأوديبية** ". و عليه فقد قمنا باستعراض مفهوم العقدة الأوديبية في ضوء التحليل الفرويدي، ثم حاولنا ، استنادا إلى هذا المفهوم ، تبيّن معالمها و أعراضها العصابية من خلال مسلك البطل الروائي ، في "بحثا عن الزمن المفقود" أولا ، ثم في "التطليق" ثانيا ، مع ربط ذلك بسيرة المؤلف، كلّما دعت الحاجة إلى ذلك، ثم انتهينا إلى مقارنة الصورة التي اتخذها المضمون الأوديبي بين العملين.

أمّا الباب الثاني من هذه الدراسة ، فقد أسميناه " **مقارنة فنية** "، و هو باب نقدي بحت، يتناول بالمقارنة مظاهر البنية السردية في العملين ، و قد قسمناه إلى ثلاثة فصول ، بحسب الجوانب المدروسة، إذ تطرقنا إلى دراسة **الإطار الزمكاني** في الفصل الأول، ثم **الشخصيات** في الفصل الثاني، ثم **بنية اللغة** في الفصل الثالث، مع عقد مقارنة في ختام كل فصل معتمدين في ذلك عموما على آليات التحليل البنيوي للسرد الروائي، ثم ختمنا البحث بمجموعة من النتائج هي خلاصة فصوله جميعا. و لا نحسب أننا قد أوفينا كل جانب حقه من الدرس تفصيلا و تدقيقا و تحليلا ، أو أنّ ما وصلنا إليه من النتائج هو على سبيل الحسم و الإطلاق ، إنّما هي محاولة جاهدة للكشف عن الكلّي والخاص، الإنساني والمحلي في أدبنا الجزائري.

و مع أنّني قد واجهت كثيرا من التحديات في سبيل إنجاز هذا البحث إلاّ أنّه يجدر بي أن أنوّه هنا بفضل أستاذي المشرف د. عبد الواحد شريفي، فيما بذله من جهد جهيد في توجيهي و إرشادي علميا حتى اتخذت هذه الرسالة صورتها المكتملة ،كما أشكر كل من أسهم في مدّ يد العون لي ، لتجسيد مشروعي البحثي هذا ، و أخص بالذكر هنا : زوجي الفاضل و والديّ الكريمين.

مـــــدخـل نـــظــري

مفهوم الشعرية

«Toute littérature qui a dépassé un certain âge une tendance à créer un langage poétique sépare du langage ordinaire, avec un vocabulaire, une syntaxe, des licences et des inhibitions, différents plus au moins des communs »

Paul Valéry

إشكالية المصطلح :

إذا كان مصطلح الشعرية* (Poétique) يرتبط في وعي القارئ الغربي بأصول جمالية تمتد به بعيدا إلى التراث اليوناني ، و ذلك من خلال كتاب "فن الشعر" (لأرسطو) (Aristote) ، فإنه ، بالنسبة إلى القارئ العربي مصطلح مجرد من أي مرجعية أدبية تراثية تجعله واضح الدلالة في ذهنه. أمّا كونه يحيل في صيغته الاشتقاقية على لفظ "الشعر" في اللغة العربية ، فليس ذلك إلاّ من قبيل محاكاة اشتقاقية لمقابله الأجنبي (Poétique/Poésie) ،على أنّه ليست هناك أي مقاربة مفهومية بينه و بين جنس الشعر. فلنأت إلى بيان أصله اللغوي.

المعنى اللغوي :

جاء في " معجم الشعرية " (Dictionnaire de poétique) لـ "ميشال آكيان" (Michele Aquien) الإشارة إلى الأصل الاشتقاقي للفظ "Poésie" على أنّه مستمد من الكلمة اليونانية (Poiein) التي تعني (Faire) باللّغة الفرنسية[1] أي ما يفيد المعاني الآتية في اللغة العربية حسب قاموس (الوسيط الكامل) : "فعل، عمل، صنع" [2]. و إذا كان ثمة علاقة دلالية بين (Poésie) و(Poétique) ، فلا ينبغي لها إلاّ أن تكون علاقة اشتقاقية لا أكثر و لا أقل ، ذلك أن المعنى الاصطلاحي لكل واحد منهما يختلف عن الآخر -كما سيتضح ذلك فيما بعد- و إذا كان "ميشال آكيان" قد لاحظ أنّ هناك تداخلا بين تاريخ الشعر في بعض جوانبه و تاريخ الشعرية ، فإنّه جعل ذلك مشروطا بقصد أوّلي و دقيق أن يعني مجموع الأساليب والتقنيات التي تشارك في تشكيل قصيدة [3]. و مع ذلك فإن الشعرية -كما صارت تفهم حديثا- لم تعد تعني هذا القصد الأوّلي، و لم يعد التداخل قائما بينهما البتة. و من هنا جاء مفهوم الشعرية أكثر غموضا في ذهن القارئ العربي، لذلك سنعمد إلى تناول نشأة هذا المفهوم و تعدد دلالاته في حقل النقد العربي.

---

* يؤثر الباحثين تعريب المصطلح في لفظه الأجنبي ، فيستعملون "بويطيقا " بدلا من "الشعرية" ، لكون المقابل العربي لا يعبر بدقة عن مضمون المصطلح الأجنبي أما "عبد المالك مرتاض" فيقترح مصطلح "الشعرانية" مقابلا لـ (Poétique) في كتابه :في نظرية الرواية،مجلة عالم المعرفة، العدد 240، الكويت، 1998 . ص . 95. لكننا لا نرى مانعا في استخدام مصطلح الشعرية نظرا لشيوعه عند الباحثين.

[1] أنظر : Michèle Aquien : Dictionnaire de Poétique, Librairie générale française 1993, P : 07

[2] يوسف محمد رضا : الكامل الوسيط زائد (قاموس فرنسي - عربي) مكتبة لبنان، بيروت 1997 ، مادة : Faire ، ص. 349.

[3] « L'histoire de la poésie se confond en quelque sorte avec l'histoire de la poétique, si l'on entend par là au sens strict –et premier- l'ensemble des procédés et des techniques qui entre en jeu dans la fabrication d'un poème » voir : Michèle Aquien : Opcit. P. 107.

التطور الدلالي التاريخي :

عرف مصطلح "الشعرية" منذ نشأته تطورا دلاليا في الاستعمال، فأوّل واضع له -كما يوضح "ميشال آكيان" -هو "أرسطو" ،لكنه لم يكن يستعمل دائما للدلالة على دراسة تقنية العمل الشعري. ففي القرن XVI^e على سبيل المثال ، كان يدور الحديث حول "بلاغة ثانية" نقيض "للبلاغة الأولى" ، التي كانت متعلقة بالنثر. و بشكل عام ، فإنّ الشعرية ظلت إلى أمد طويل متداخلة مع نظم الشعر باعتبارها نقيضا للبلاغة التي جعلت النثر موضوعا لها[(1)].

و يضيف "م. آكيان" أن "أرسطو" هو "أوّل من قام بتحليل اللّغة الخاصة بالشعر ، و ميّز بين أنواعه و أشكاله في كتابه "الشعرية" (Poétique) المؤلف حوالي 340 قبل الميلاد ، و أوّل من وضع الفرق بين الشعرية باعتبارها فن نظم الشعر و بين البلاغة، باعتبارها فن الاقناع"[(2)].

و هكذا ظلت الشعرية أسيرة التعريف الأرسطي، و القاعدة المطلقة للعمل الشعري، طوال قرون عديدة من الزمن ، حتى جاء الشعراء الرّمزيون خلال القرن التاسع عشر ، ومعهم بدأت أزمة "العروض الشعري" الذي خرجوا عنه ، و تحرروا من قيوده. يقول "م. آكيان" في وصفه لهذا التحوّل الأدبي الذي طرأ خلال ذلك القرن : "لقد حدث تحوّل في المفاهيم مع ظهور أزمة "العروض الشعري" حين لم تعد قوالب الشعر تخضع إلاّ للإنتقاد الفردي...وأصبحت الشعرية تعني يومذاك فنا لا يهدف إلى نظم الشعر وحسب بل و تلقيه أيضا". [(3)] و مع ذلك ، لم يكن هذا التحوّل الذي طال بنية القصيدة ، ليمحو الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية ، أو بعبارة أخرى ، ليلغي الحد الفاصل بين الشعر والنثر ، فقد ظل الرّمزيون أوفياء لمبدإ الموسيقى في الشعر إن لم يكن القاعدة في الإتجاه الرّمزي ، و ذلك

---

[1] Le terme même de poétique, entant que « la » poétique, vient d’Aristote, mais ce mot n’a pas toujours été utilisé pour désigner l’étude technique du fait poétique ; au XVI^e siècle par exemple, on parle de « second rhétorique » par opposition à la première qui concerne versification, par opposition à la rhétorique, dont l’objet était l’art de la prose ».
M. Aquiene : ibid : P. 14

[2] « Artiste est le premier à avoir analysé le langage propre à la poésie, à en avoir distingué les genres et les formes dan son essai, la poétique, écrit vers 340. Av. J.C. Il a, le premier, établi la différence entre la poétique, art de composer des vers, et la rhétorique art de persuader » M. Aquiene. Ibid. p. 15.

[3] « Un renversement de tendance se fait jour à partir de la « crise » du vers, quand les formes de la poésie n’ont plus dépendu que d’un choix individuel […], la poétique est désormais entendu comme un art non seulement de faire le poème mais aussi de le recevoir » Michèle Aquien. Opcit. P. 15.

لاعتقادهم بأنّ "الصور تملك قيما مجردة كالنوطات و الكوردات الموسيقية"[(1)]. كما يؤكدون على أنّ "الشاعر يصنع بالكلمات ما يصنعه الموسيقي بالأصوات و أنّ القصيدة لا تسمى شعرا إذا أمكن وضعها في صورة نثرية"[(2)] . لكن الطرح الرمزي للشعر ، كان له أثر كبير في الانتقال بالأدب من ثنائية النثر و الشعر إلى وحدة قوانينه و خصائصه. و جاءت هذه النقلة مع الشكلانيين الروس، الذين أسسوا فعلا لميلاد علم جديد للأدب هو الشعرية. و قد جعلوا بنية اللغة الشعرية موضوعا لعلمهم الجديد الذي " لا يهدف إلى بيان كيفية تعلم نظم الشعر ، و تأليف الروايات و المسرحيات وإنما بيان القواسم المشتركة بينها ، و كيف حيكت ، و ماهية كل نوع منها"[(3)].

و يرى الدارسون أنّ المدرسة الشكلانية كانت تطمح لأن تجعل من نظريتها الجديدة علما قائما بذاته ، يختلف تماما عن مناهج النقد و طرائق التحليل السابقة ، التي لم تكن تولي اهتماما لأدبية النص من حيث هو إبداع لغوي بالدرجة الأولى ، بل اقتصرت على تفسير النصوص من خارجها ، وهو ما أدى بالشكلانيين إلى تخصيص جزء كبير من أعمالهم للرّد على النظرة التقليدية للأدب ، السائدة إلى ذلك الحين ، و التركيز على الطبيعة اللغوية للعمل الأدبّي ، سواء تعلق الأمر بالشعر أو بالأجناس الأدبية الأخرى. وكان انطلاقهم من كتاب "الشعرية" (لأرسطو) و استيعابهم لنظريته الأدبية ، و الابتعاد عن الشروح التي أحاطت بعمله ، و استفادتهم من المنجزات اللسانية، و هي في بدايتها مكمن النجاح لنظريتهم الجديدة. يقول "تودوروف" (T. Todorov) في إشادته بعمل الشكلانيين الروس : " إن مختلف الشكلانيين للقرن العشرين هم أقرب إلى روح كتاب الشعرية مما كان عليه المعجبون به في القرن السادس عشر ، لأنهم تناولوا العمل من حيث تركه أرسطو ، و قد حققوا بهذا الصنيع تركيبا ناجحا لمختلف الاتجاهات التي كانت تطغى على "النظرية الأدبية" حتى ذلك الحين ، و نحوا إلى تأسيس النظرية الحديثة"[(4)].

---

[1] إدمون ولسون : قلعة أكسل تر : جبرا ابراهيم جبرا. ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر (بيروت) ط II : 1979 ص. 23.

[2] إحسان عباس : فن الشعر ، الطبعة الأولى ، بيروت 1959، ، ص. 187.

[3] « On a assisté […] à une naissance de la poétique […] non certes pour apprendre à composer des poèmes – ou des romans, ou des pièces de théâtre – mais pour montrer ce qu'ils avaient en commun, comment ils étaient faits, quelle était l'essence de leur genre » J.Y. Tadié : La critique littéraire au XX[e] siècle, Belfond, 1987, P. 15.

[4] تزفيطان تودوروف : الشعرية .تر. شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء. المغرب ، الطبعة
الثانية : 1990 ، ص : 14-15

و يحصر لنا "إيخنباوم"(Eikhenbaum) في كتابه "نظرية المنهج الشكلاني" (La théorie de la méthode formelle) المراحل الأساسية لتطور النظرية الشكلانية الروسية إبتداء من 1916 إلى 1925[1] فيما يأتي :

1 -استنادا إلى التعارض القائم بين الشعرية و اللغة اليومية أمكن الاهتداء إلى تمارين لوظائف اللغة اليومية و الاجتهاد في تحديد اللغة الشعرية واللغة الانفعالية...و أصبح بذلك قيام بلاغة جديدة ضروريا إلى جانب "الشعرية" [شعرية أرسطو].

2 -و استنادا إلى مبدأ الشكل ، تم التوصل إلى مفهوم النسق ثم مفهوم الوظيفة.

3 -و استنادا إلى التعارض القائم بين الإيقاع و العروض ، أمكن النظر إلى الشعر بوصفه شكلا متميزا للخطاب ، له خصائصه اللسانية المتميزة.

4 -و باعتبار النص عملية بناء أمكن إدراك وسائله و أدواته على أنّه عناصر بنائية أساسية.

5 -و انطلاقا من تحليل "النسق" باعتباره وسائل و أدوات مختلفة ومتمايزة حسب صيغها ، أدى إلى معرفة تطور الأشكال و وضع التاريخ الأدبي موضع التساؤل.[2]

تلك هي أهم تصورات الشكلانيين الروس حول مفهوم " أدبية الأدب" (La littérarité). و هي بذلك "تعد من أوائل المحاولات لدراسة اللغة الشعرية دراسة علمية، لقد قادت إلى انبثاق التصور الأساسي لجاكسون"[3].

---

1 J.Y. Tadié. Op. cit. P. 18.

2 « A- De l'opposition « initiale et sommaire » entre la poétique et la langue quotidienne on s'est orient vers une différenciation de la langue quotidienne, et on s'est appliqué a délimiter la langue poétique émotionnelle. Une rhétorique apparait comme nécessaire, à coté d'une poétique.

B- De la notion de forme, on est passé à celle de procédé, puis de fonction.

C- Du rythme opposé au mêtre, on est parvenu au vers comme forme particulière du discours, ayant ses propres traits linguistiques.

D- Parti du sujet comme construction, on conçoit le matériau comme « motivation », élément dépendant de la construction.

E- L'analyse du « procédé » sur des matériaux différents, et différenciés selon ses formules, a conduit à l'évolution des formes, à la mise en question de l'histoire littéraire » J.Y. Tadié. Ibid. p.20.

3 « L'école des « formalistes russes » est une des première tentatives d'études scientifiques du langage poétique ; elle a amené l'émergence de la pensée fondamentale de Roman Jakobson ». Michèle Aquien. Op-cit. P. 16.

و مهما يكن من تأثير الشكلانيين الروس في فكر "جاكبسون" (R. jakobson) النقدي ، إلاّ أنّه –كما يعبر "رولان بارت" - (Roland Barthes) فقد حبا الأدب "هدية جميلة" هي اللسانيات إذ درس الأدب من ثلاث نواح :

1 -ابتكاره لموضوع جديد داخل اللسانيات ، انطلاقا من تحليله لوظائف اللغة ، لا من دراسته للأدب.

2 -إعلانه الجريء أكثر من "سوسير" (F. de Sausure) عن ربط اللّسانيات بميادين الفن و الأدب ، معتبرا إياها -اللسانيات- علم الدلالات.

3 -جعل النّص الأدبي موضوعا للسانيات ، و هو ما يعني البحث عن مصطلحات دقيقة لوصف الأدب ، أي التأسيس لمنهجية لسانية لتحليل النص الأدبي(1).

إن عمل جاكبسون أعطى التركيبة المثلى لأعمال الشكلانيين (2) على حدّ تعبير "جون إيف تاديه" (Jean Yves Tadié) ، فهو يؤكد منذ البداية (1921 – الشعر الروسي الحديث – براغ) على أنّ "موضوع العلم الأدبّي ليس الأدب و إنّما "الأدبية" أي ما يجعل من عمل معطى عملا أدبيا" (3). ولذلك سعى إلى التفريق بين اللغة الشعرية واللغة اليومية واسما الأولى بنشازها و فجائيتها بالنظر إلى الثانية. فالشكل الشعري -في نظره- هو اختراع للّغة(4). ثم عرض للفرق بين الشعر و النثر من خلال توظيف الأول للاستعارة ، و الثاني للمجاز المرسل فالشعر يقوم على التماثل ، داخل الإيقاعات والصور ، في حين أن النثر ينكر هذا التخطيط. فالتجمع التجاوري [للكلمات ، الجمل، الفقرات...]هو ما يعطي للنثر السردي طاقته الأساسية(5)

على هذا النحو تطورت أعمال "جاكبسون" في تحليله للغة الشعرية ، فتطرق إلى كثير من القضايا الأدبية و اللسانية في نقده لأعمال الشعراء، طوال مسيرته العلمية التي امتدت من 1919 إلى 1972. لكن عمله الأعظم تجسد في

---

1 أنظر لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت ، عمر أوقان. ص. 18 . 19.

2 « L'œuvre de Jakobson offre la meilleure synthèse des travaux formalistes »
J.Y. Tadié : La critique littéraire au 20e siècle P. 37

3 « Jakobson l'écrit en 1991 (La poésie moderne russe, Prague) l'objet de la science littéraire n'est pas la littérature mais « littérarité » c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire. J.Y. Tadié : ibid : P. 19.

4 Voir J.Y. Tadié : ibid. P.37

5 « Jakobson fonde la distinction entre la poésie et la prose sur l'usage pour la première de la métaphore et pour la seconde de la métonymie. Les vers reposent sur la similarité dans les rythmes et les images […] « La prose ignore un tel dessin […] c'est l'association par contigüité qui donne à la prose narrative son impulsion fondamentale » J.Y. Tadié : ibid. p37/38.

مقاله الموسوم بـ "ألسنية وشعرية" المنشور سنة 1960، الذي رسم فيه جدولا شاملا لأبحاثه حول الشعرية، من خلاله عرّف تراتبيا الشعرية، نظرية الوظائف، التوازي، و مبدأ الغموض ، و هو في تعريفه للشعرية، يربط بينها و بين اللسانيات موضحا أنّ موضوع الشعرية يتمثّل ، قبل كل شيء، في الإجابة عن السؤال : "ما الذي يجعل من رسالة مكتوبة عملا فنيا؟ و أنّه إذا كانت اللسانيات هي علم البنى اللغوية، فإن الشعرية هي فرع من ذلك. إنّها تتميز عن النقد الأدبي بطموحها الفني". [1] ثم يوضح "جاكبسون" الفرق بين الشعرية والنقد الأدبي ، فيرى أنّ الدراسة النقدية تختص بالقضايا الآنية (Synchronique) أي بمعالجة الإنتاج الأدبي لحقبة زمنية معينة...و بالقضايا التعاقبية (Diachronique) ،و لكن الدراسة التاريخية يمكن أن تجد،بالإضافة إلى المتغيرات ، عوامل ثابتة. و هكذا فالشعرية التاريخية يجب أن تدرك كبنية متعالية (Superstructure) مؤسسة على سلسلة من الأوصاف الزمنية المتتابعة.[2]

و على هذا الأساس يمكن القول إن النقد الأدبي متغير النزعات، يمتزج بروح العصر، و يتكون بمزاجه، و يأتي صدى لتحولاته الاجتماعية و السياسية و الثقافية و الدينية، و لا يلبث أن يتغير مع تغيّر العصور، فلكل عصر حساسيته النقدية و الأدبية . أمّا الشعرية فهي البحث عن الخصائص النوعية للأدب أي البحث عن المطلق الأدبي ، الذي يسمو فوق التغيرات التاريخية للأدب.

و بعد شرح "جاكبسون" مفهومه للشعرية ذا البعدين اللساني و التاريخي، ينتقل إلى عرض نظريته الشهيرة للاتصال ، المتعلقة بوظائف الكلام ، و مفادها أن <u>المرسل</u> (destinateur) يلقي <u>رسالة</u> (Message) إلى <u>المرسل إليه</u> (Destinataire) باستخدام <u>شفرة</u> (code) معينة و ضمان ديمومة <u>الاتصال</u> (Contact) على أن تحيل هذه الرسالة على <u>مرجع</u> (référence) أو <u>سياق</u> (Contexte)[3]. و يتولّد عن هذه الأقطاب الستّة لعملية الاتصال وظائف لسانية ، ترتبط كل واحدة منها بقطب معين ، على النحو الآتي :[1]

---

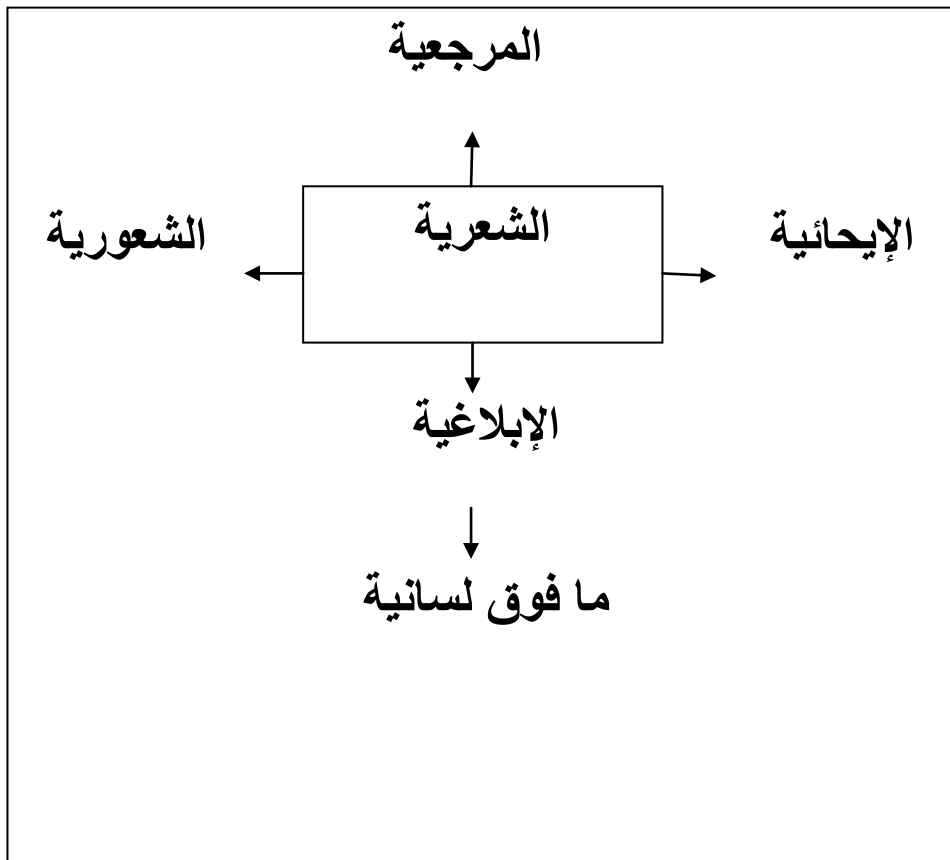
[1] « …" Qu'est- ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ? « Si la linguistique est la science des structures du langage, la poétique en est une branche. Elle se distingue, par cette prétention scientifique, de la critique littéraire »- J.Y. tadié. Op.cit. P.39-40.

[2] « Les études littéraires traitent de problèmes synchroniques, c'est-à-dire de la production littéraire d'une époque donnée…et de problèmes diachronique, mais l'étude historique peut rencontrer outre des changements des facteurs durables. La poétique historique… » doit être conçue comme une superstructure, bâtie sur une série des descriptions synchroniques successives »- J.Y. tadié. Op.cit. P. 40.

[3] « …Un <u>DESTINATER</u> utilisant un certain <u>CODE</u> et s'assurant de la permanence d'un <u>CONTACT</u> envoie à un <u>DESTINATAIRE</u> un <u>MESSAGE</u> se référant à un certain <u>CONTEXTE</u> »
- Claude Ollier : Nouveau Roman hier aujourd'hui,U.G.E , T.II ,1972 , P. 199.

1 ـبالمرسل، الوظيفة الشعورية	Destinateur/Emotive
2 ـبالمرسل إليه، الوظيفة الإيحائية	Destinataire/Conative
3 ـبالرسالة ، الوظيفة الشعرية	Message/Poétique
4 ـبالسياق ، الوظيفة المرجعية	Contexte/Référentielle
5 ـبالشفرة، الوظيفة ما فوق لسانية	Code Métalinguisitque
6 ـبالاتصال، الوظيفة الإبلاغية	Contact/Phatique

و يمكن توضيح هذه الشبكة التواصلية وفقا للمخطط الآتي:



[1] « Ces six « pôles » lui permettent de définir comme vous le savez, les six fonctions essentielles du langage qu'il groupe ainsi » - Michèle Aquien. Op.cit P.138

و فيما يأتي شرح وجيز لهذه الوظائف :

* الوظيفة الشعورية : هي التي تعطي انطباعا عن وضعية الذات (عن الذي يستعمل ضمير أنا) بالنسبة إلى ما نتحدث عنه...و ترتبط هذه الوظيفة ارتباطا وثيقا بالشعر الغنائي.

* الوظيفة التأثيرية : و هي موجهة نحو المرسل إليه، نحو المخاطب(أنت) باستخدام كل ما يمكن أن يشكل نوعا من التأثير عليه مثل الأمر أو النداء.

* الوظيفة المرجعية : و تعني ما نتحدث عنه ، و كل ما يرتبط بضمير الغائب.

* الوظيفة الإبلاغية : تهدف إلى الحفاظ على ديمومة الاتصال و التحقق من انتباه المتلقي كاستعمال "آلو-ALLO" في الهاتف.

* الوظيفة ما فوق لسانية: و ترتبط بلغة الكلام ذاتها ، و تهدف إلى التأكد من أن المرسل و المرسل إليه يتقاسمان معا فهم عناصر الشفرة (مثل المعاني الدقيقة للكلمات، رفع الالتباس). و بعبارة أخرى ، يمكن إجمال مفهومها في اللغة الواصفة أو الشارحة.

* الوظيفة الشعرية : و تتصل بالرسالة ذاتها من حيث نظامها اللغوي، بمنأى عن الأشياء التي تحيل عليها الرسالة.(1)

و يخص "جاكبسون" الوظيفة الشعرية باهتمام أكبر ، لأنّها "تهيمن على فن القول [الشعر] دون أن يعني ذلك إلغاء الوظائف الأخرى. و هي ذات دور ثانوي في الأنشطة الشفوية الأخرى. و مع ذلك فإن التحليل اللساني للشعر

---

[1] a) « La fonction émotive : donne une expression directe de l'attitude du sujet (de celui qui dit je) par rapport à ce dont il parle, (…sensible dans la modalité de exclamative ; l'ordre des mots, certains faits de prononciation, de connotation…) La poésie dite « Lurique » est particulièrement concernée par cette fonction.

b) La fonction conative : est orienté vers le destinataire vers le tu, et met en œuvre ce qui peut faire pression sur lui : Vocatif, impératif, avec leurs différentes modalités.

c) La fonction référentielle : concerne ce dont on parle, tout ce qui relève de la troisième personne

d) La fonction phatique : sert à accentuer le contact, à vérifier l'attention de l'interlocuteur (rôle de « ALLO » ! au téléphone)

e) La fonction métalinguistique : Parle du langage lui-même, s'assure que le destinateur et le destinataire ont bien en commun les éléments du code (sens exacte des mots, levée des ambigüités)

f) La fonction poétique : (…Jakobson insiste sur le fait que la fonction poétique ne saurait définir la poésie : c'est une fonction du langage en générale… » Michele Aquien. Op.cit : P. 138.

لا يمكن أن يتوقف عند حدود الوظيفة الشعرية ، لأن مختلف الأجناس الشعرية تشتمل على الوظائف الأخرى ، كالشعر الملحمي الذي ينطوي ضميره الغائب على الوظيفة المرجعية ، و الشعر الغنائي الذي ينطوي توظيفه لضمير المتكلم و المخاطب على الوظيفتين الشعورية و التأثيرية [1] .لكن ما هو المعيار اللساني الذي يصلح لتحديد الوظيفة الشعرية؟ و ما هو العنصر الذي يعد حضوره في كل عمل شعري ضروريا؟

يجيب "جاكبسون" بأنّ هناك مبدأين ينتظم بهما الشعر هما الانتقاء والتوليف. فالانتقاء (Sélection) ينتمي إلى المحور العمودي "الاستبدالي" (Péradignatique) ، ويقوم على أساس التوازن ، التماثل و اللاتماثل ، وعلى الترادف و التضاد ، أمّا "التوليف" (Combinaison) ، الذي ينتمي إلى المحور "النسقي" (Syntagmatique) فبناء "المتتالية" (Séquence) فيه يقوم على التجاور، و عليه فالوظيفة الشعرية تهدف إلى إسقاط محور التوازن على محور التوليف.[2]

و يستخلص "جاكبسون" من تحليله لوظائف الاتصال، و مبدأ التوازي الذي يسم الشعر، و يتحدد بتقاطع المحور العمودي (التوازن) على المحور الأفقي (التوليف) تحديدا لسانيا لمفهوم الشعرية بأنّه "ذلك الجانب من اللسانيات الذي يتعامل مع الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع باقي وظائف الكلام". [3] ويرجعها إلى عوامل لسانية إيقاعية و نحوية ، في حين أن النثر لا يطرح -في نظره- هذا البعد ، لأنّ التوازيات لا تلمح فيه إلا بدرجة قليلة وحصرية ، و لأنّها غير منتظمة بدقة ، و لا توجد فيه ظواهر صوتية مهيمنة. أمّا النثر الأدبي ، فهو وسيط بين لغة شعرية و لغة مرجعية على وجه التحديد[4].

و نخلص من هذا العرض لنظرية "جاكبسون" الاتصالية، أن مفهومه للشعرية لم ينحصر في جنس الشعر، فقد استبدل الشعر بالوظيفة الشعرية "لأنّ الوظيفة الشعرية عنصر مكوّن من جميع مجالات النشاط اللّغوي ، و إن اختلفت في كثافتها و تعقيدها من شكل لآخر" [5] ، و مع ذلك فإنّه يعتبر أنّ الوظيفة الشعرية تهيمن في الشعر أكثر من غيره ، بالإضافة إلى أن مفهومه هذا بقي

---

[1] « La fonction poétique domine, dans l’art du langage, sans éliminer les autres fonctions. Dans les autres activités verbales, elle a un rôle subsidiaire. D’autre part, l’analyse linguistique de la poésie ne peut se limiter à la fonction poétique. Les diverses genres poétiques impliquent les autres fonctions : La poésie épique ou de la troisième personne suppose la fonction référentielle. La deuxième personne, la fonction conative »- Y.Y. Tadié : op.cit P.41.

[2] أنظر ذلك بالتفصيل في المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[3] « La poétique est donc « cette partie de la linguistique qui traite de la fonction poétique dans ses relations avec les autres fonctions du langage » J.Y. Tadié ibid. P. 41.

[4] أنظر المرجع السابق. ص. 42.

[5] د. نور الدين السد. الأسلوبية و تحليل الخطاب. الجزء II ، دار هومه ، الجزائر ، 1997 . ص. 91.

أسير النزعة اللسانية التي لا تعنى إلاّ بدراسة بنى الجمل في النّص الأدبي. ولكن مع ذلك، شكل عمل "جاكبسون" الصياغة الشاملة للنظرية الشكلانية ، وأسس لأبحاث البنويين الفرنسيين الذي استلهموا منه ركائز نظرياتهم الشعرانية*

مع أوائل ستينيات القرن المنصرم، أخذ مفهوم الشعرية يتأسس على أنّه علم قائم بذاته، و يستقل عن حقول الأدب الأخرى ، على أيدي طائفة من المنظرين الفرنسيين الكبار مثل : "جون كوهن" (Jean Cohen) و"غريماس" (Greimas) و "ريفاتير" (Riffatère) في شعرية الشعر ، و " تودوروف" (T. Todorov) و "جيرار جينات" (Gérard Genette) ، و "بارث" (R. Barhtes) في شعرية الرواية. و مع هؤلاء وغيرهم أخذ مصطلح الشعرية يتحدد المراد به ،و يتمايز عن مصطلحات أخرى مثل "الأسلوبية"(Stylistique) و "الأدبية" (Littérarité) ، ونتيجة لتباين مناهجهم التحليلية وطروحاتهم النظرية و اختلاف تخصصاتهم عرف المصطلح تباينا في التعريف وسنستعرض فيما يأتي بعض هذه التعاريف عند كل من "جون كوهن" و "جيرار جينات" و"تزفيطان تودوروف".

I - جون كوهن : (Jean Cohen)

يعرف "جون كوهن" "الشعرية" (Poétique) بأنّها "علم يجعل الشعر موضوعا له".[1] و هو بالتالي يحدد لنا مجال الشعرية ، و إن كان لا ينكر ما يذهب إليه "ميكال دوفران" (Mikel Dufrenne) من أنّه يمكن توسّم شعرية عامة تبحث عن قواسم مشتركة لها في جميع الأشياء فنية كانت أو طبيعية. لكنه لأسباب منهجية بحتة، يرى من الأفضل حصر موضوع الشعرية في الظاهرة الأدبية قائلا : " يتعلق الأمر ، ، بالنسبة إلينا ، بتحليل الأشكال الشعرية للكلام ، و للكلام فقط" [2] و هو يحصر هذه الأشكال الشعرية للكلام في القصيدة (Poème) فإذا ما تحققت نتائج إيجابية من البحث في هذا المجال تحديدا ، يمكن -في نظره- توسيع دائرة هذه النتائج في الميدان الأدبي عموما.[3]

و يعرف الشعرية مرة أخرى فيقول : " الشعرية هي علم الأسلوب الشعري"[4] وذلك في معرض مقارنته بين الشعر و النثر. و خلاصة هذه

---

* يقترح الدكتور عبد الملك مرتاض مصطلح "الشعرانية" مقابلا للمصطلح الأجنبي "Poétique" في كتابه "نظرية الرواية" ص. 95 لكن لا نرى مانعا في استخدام مصطلح "الشعرية" نظرا لشيوعه عند الباحثين.

[1] « La poétique est une science dont la poésie est l’objet »
- John Cohen : Structure du langage poétique.Flammarion,paris , 1966, P. 07.

[2] « Il s’agit pour nous d’analyser les formes poétiques du langage et seulement du langage »- Jon Cohen : ibid. P. 08.

[3] أنظر المرجع نفسه. ص. نفسها

[4] « La poétique est la science du style poétique » John Cohen : ibid P. 13.

المقارنة أنّه يمكن اعتبار النثر بوصفه كلاما عاديا قاعدة ، و اعتبار الشعر بالنسبة لهذه القاعدة انزياحا (Ecart) ، و الانزياح هو رديف الأسلوب (style). و القول إنّ الأسلوب هو ما ليس عاديا و لا مألوفا هو أمر بديهي. ولذلك فهو يمتلك قيمة جمالية. [1] و عليه يخلص إلى تعريفه السابق بأنّ "الشعرية هي علم الأسلوب الشعري".

و مع اعتراف "جون كوهن" بأنّ الأسلوب هو انزياح فردي ، طريقة خاصة في الكتابة لكاتب معين ، إلاّ أنه يفترض وجود ثابت في لغة كل شاعر ، يمكن عبر المتغيرات الفردية ، أي وجود قاعدة باطنية داخل الانزياح ذاته -وعلى هذا النحو ، يمكن -في نظره- تعريف الشعر بأنّه جنس من الكلام ، و الشعرية بأنّها أسلوبية الجنس [2]. أمّا جوانب شعرية الشعر، فقد حصرها "ج. كوهن" في مستويين هما المستوى الصوتي (Phonique) أي مستوى النظم (Versification) في الشعر، و المستوى الدلالي (Sémantique) أي مستوى الإخبار و يستنتج بالنسبة إلى الأول مبدأ ضدّية الشعر للنثر،أو كما يقول "الشعر هو نقيض النثر" [3] لتميّزه بعنصري الوزن والقافية، لكن هذا لا يكفي بالنسبة إلى الشعر ، لذلك يضيف إليه عنصرا آخر أساسيا يتميز به هو عنصر الانزياح الذي ينتمي إلى المستوى الدلالي [4]. ذانك هما الأساسان الذي يقيم عليهما "جون كوهن" نظريته الشعرانية ، و هي بلا شك نظرية جمالية ، كان لها أثر كبير في محاولة إرساء علم جديد للأدب ، و للشعر تحديدا ، و مع ذلك "فالمقاربة المنهجية التي اعتمدها "جون كوهن" لا تقدم حلا سحريا للإشكالية المطروحة لأن تميز الأجناس الأدبية على أساس السمات الصوتية و الدلالية يبقى إجراء غير مكتمل"[5]

II - تزفيطان طودوروف : (Tzvetan Todorov)

يعرّف تزفيطان طودوروف الشعرية Poétique بقوله :" ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية ، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. و كل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة و عامة، ليس العمل إلاّ إنجازا من إنجازاتها الممكنة. و لكل ذلك

---

1 انظر المرجع نفسه ،ص. نفسها.

2 « La poésie peut être, à ce titre, définie comme un genre de langage et la poétique comme une stylistique de genre ».
J. Cohen : Op. cit. P.14

3 « La poésie n'est pas pour nous de la prose plus quelque chose. Elle est l'antiprose » J. Cohen : ibid. P.50.

4 انظر تفصيل ذلك في المرجع السابق، ص .8،9.

5 أحمد يوسف : القراءة النسقية في ضوء المقاربات البنوية للشعر العربي الحداثي. مخطوطة رسالة ماجستير، جامعة وهران ، 1997 . ص. 321.

فإنّ هذا العمل لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، و بعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[1]

إذن فهدف الشعرية ـ كما يحدده "طودوروف" نفسه ـ هو "معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة لكل عمل، و لكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس و علم الاجتماع ... إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته"[2]. و عليه ، فهي ليست شكلا من النقد الذي يعنى بدراسة ظاهرة أدبية مفردة، أو عمل أدبي معين ، مرتبط بزمان و مكان ، و لا تسعى إلى البحث عن المعنى في النصوص الأدبية بهدف تفسيرها من الخارج، إنها بخلاف هذا كله ، تطمح لأن تكون علما، هدفه الكشف عن القوانين العامة للأدب انطلاقا من الوقائع الأدبية المفردة عبر مراحل التاريخ كله ، و لذلك يعتبر "طودوروف" الشعرية "مقاربة للأدب "مجردة" و "باطنية" في الآن نفسه". [3] و هو بخلاف "جون كوهن" لا يحصر شعريته في "القصيدة" ، مادامت تبحث موضوعها في الميدان الأدبي كله، قصد الكشف عن ظواهره المطردة و النسقية، إنه يشمل بها جميع الأجناس الأدبية ، و مع ذلك يخص بها في كتابه النظري "الشعرية" الأعمال النثرية تحديدا. يقول موضحا هذا الأمر : "ستتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا ، بل قد تكاد تكون متعلقة ، على الخصوص بأعمال نثرية"[4] .

و إذ يقر "طودوروف" بأن الأدب هو موضوع الشعرية ـ كما لاحظنا عنده سابقا ـ مجاريا في ذلك تعريف "جاكبسون" لموضوع الشعرية و مؤكدا له ، فإنه كان مطالبا بتحديد طبيعة هذا الموضوع، و ما يجعله مختلفا عن غيره من مجالات التعبير الجمالي الأخرى، فقد شدّد بأن "الأدب ليس نظاما رمزيا "أوليا" (كما يمكن للرسم مثلا أن يكون أو كما هو شأن اللسان بمعنى من المعاني) و إنما هو نظام "ثانوي". فهو يستعمل نظاما موجودا قبله هو اللغة ، مادة خاما."[5] ثم لاحظ بأنه من الصعب التفريق بين النظام اللغوي و النظام الأدبي، فالاختلاف بينهما لا يرى بصورة مطردة في كل وجه من وجوه الأدب ، المتعددة ـ و عليه يستنتج بأن المظهر اللفظي (L'aspect verbal) هو ركيزة أساس في النص الأدبي يجب أخذها بعين الاعتبار.[6]

غير أن هذا المستوى اللفظي في النص الأدبي لا يكفي لوصف الأدب لذلك أضاف إليه، انطلاقا من معطيات اللسانيات مستويين آخرين، يتحددان

---

[1] طودوروف : الشعرية ،تر: شكؤي المبخوت و رجاء بن سلامة، ط. ثانية،1990 ، دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء . المغرب ، ص .23

[2] م.ن. ص.نفسها

[3] م.ن. ص.نفسها

[4] م.ن. ص. 24

[5] طودوروف م.ن. ص31

[6] انظر المرجع نفسه ص.ن.

بعلاقات حضورية و أخرى غيابية، أي المظهر التركيبي (Aspect syntaxique) الذي يعكس العلاقات الحضورية * ، و المظهر الدلالي (Aspect sémantique) الذي يعكس العلاقات الغيابية * و تلك هي قضايا التحليل الأدبي[1].

و لكن تعريف الأدب بهذا المعنى ، سواء أكان منظوما أم منثورا، يجعل كل معطى لغوي، يتضمن تلك المظاهر الثلاثة ، و لو كان رديئا ، موضوعا للتحليل الأدبي، إذ تنطوي ملاحظة "طودوروف" لصعوبة التمييز بين النظام اللغوي، و النظام الأدبي ، على فكرة مفادها تساوي النصوص في درجة الأهمية ، وهو ما أدى به إلى طرح مشكلة القيمة الجمالية للنص الأدبي، فاعتبر أن هدف الشعرية هو الوصف، لا تقديم أحكام قيمية، وأن جهود النقاد والمنظرين عبر العصور لصياغة معايير للحكم الجمالي، ليست في التحليل النهائي إلا «وصفات للمسك بالقيمة، لم [تكن] في أحسن الأحوال إلا وصفا جيدا»[2]. وعليه يستحيل في نظره «صوغ قوانيين جمالية كونية انطلاقا من تحليل عمل مفرد أو أعمال عديدة مهما كانت ألمعية هذا التحليل.»[3]

ذلك أن الحكم الجمالي هو فعل ذاتي، يعبر عن تجربة فردية للقارئ، و يؤثر فيه ذوق عصر ما و حساسيته. و مع إقرار "طودوروف" بأن شرح الحكم الجمالي ليس من المهمة الأولى للشعرية، ذلك أن حدودها تتوقف عند معرفة بنية العمل الأدبي إلا أنه لا ينفي أن تضطلع مستقبلا بهذه المهمة الثانية، بعد أن تكون قد أنجزت مشروعها العلمي، لأنها مازالت في أولى مراحلها، تسير بخطى وئيدة نحو كمالها المنشود.»[4]

و مع أن "طودوروف" قد عرّف الشعرية، منذ البداية، بأنها « تتحدد بكونها علم الأدب»[5]فإنه أكّد في الوقت نفسه علاقتها التكاملية بالنقد أو ما يسميه يسميه بالتأويل (interprétation) لأن كليهما يحتاج نظريا إلى الآخر، و يتغ ذى منه. يقول مجليا هذا الأمر: «فكل تأمل نظري في الشعرية لم يغذ بملاحظات حول الأعمال الموجودة لا بد له أن يكون عقيما وغير إجرائي ... إن التأويل يسبق الشعرية و يليها في الآن نفسه، فمفاهيم الشعرية تم نحتها حسب متطلبات التحليل الملموس، و لا يستطيع التحليل بدوره أن يتقدم خطوة واحدة، إلا باستعمال الأدوات التي يصطنعها المذهب.»[6].

---

* العلاقات الحضورية : Relations in praesentia

*العلاقات الغيابية : Relations in absentia

[1]انظر م.ن. ص30-31

[2]- طودوروف : المرجع السابق ص. 83

[3] م. ن. ص. 82

[4]م. ن. ص. 83-84

[5]طودوروف : المرجع السابق ص. 84

[6] م.ن. ص .24

غير أن وجود هذه العلاقات التكاملية، لا يعني تماهيهما، فالشعرية علم يبحث عن العام، عن المبادئ و القوانين العامة للأدب ،أما التأويل فليس علما، إنه يعنى بالخاص، بتحليل أعمال فردية كما نلمس ذلك من خلال تعاريفه و تحديداته السابقة.

و إذا كانت حاجة الشعرية إلى النقد أمرا، له دواعيه و مسوّغاته، مع وجود الفارق بينهما، فهل للشعرية حاجة إلى العلوم الأخرى كعلم النفس و علم الاجتماع ؟ «مادامت جعلت الأدب نفسه موضوعا للمعرفة، بينما كان يعتبر في السابق تجليا من جملة تجليات" النفسية" أو المجتمع»[1].

يرى"طودوروف" بأن خصوصية الأدب، تتشكل على مستوى "ذري" ، لا "جزيئي" ،باعتبار أن «موضوع أي علم يتحدد قبل كل شيء بحسب أبسط المقولات و العناصر التي تكوّنه» [2]، و لعل أبسط العناصر التي تحدد خصوصية الأدب هي جمل النص الأدبي.

و إذا كان علينا أن نفترض وجود نقاط تقاطع للأدب مع الأنشطة الأخرى الموازية له، فلا يكون –في نظره- إلا على مستوى "جزيئي" أي تركيبي بين عناصر أبسط. و من هذا المنطلق يلاحظ "طودوروف" وجود قواسم مشتركة للأدب مع الأنظمة الرمزية الأخرى، مما يدفع إلى التفكير بإيلائها أهمية داخل الخطاب الأدبي، و تلك ميزة تتفرد بها النصوص الأدبية دون سائر النتاجات الجمالية و المعرفية الأخرى. و إذا تم إقصاء هذه المستويات الأخرى من النص الأدبي و الاقتصار على ما هو أدب محض. فكم ستكون صورة الأدب فقيرة.[3]

لذلك يقترح "طودوروف" بموجب هذه الملاحظة، أن تراعي الشعرية هذا التحدي النظري الذي يواجهها، وأن تعمل على «القيام بدور انتقالي بارز» [4] لاستكمال صياغتها النظرية، و إن كان سيؤدي بها هذا المسعى «إلى أن تقدم نفسها قربانا على مذبح المعرفة العامة»[5] وهذا ما جعل "طودوروف" في كتابه " " نقد النقد" (1984) يبدو -حسب "جون إيف تادييه" (J.Y.Tadié) - قد قطع الصلة مع الشكلانيين، واكتشف آخر أن الأدب هو في الوقت نفسه "بناء" (construction) و بحث عن الحقيقة[6]

---

[1] م.ن.ص 84

[2] - م.ن. ص. 85

[3] - م.ن.ص 85

[4] - م.ن.ص 86

[5] - م.ن.ص 86

[6] - « c'est sans doute par conscience de cette difficulté que, dans un ouvrage plus récent , critique de la critique (seuil 1984) , todorov semble ronpre avec le formaliste et découvrir que la littérature est à la fois « construction » et « quête » de la vérité » J.Y. Tadié : la critique littérair au 20eme siecle P.243

III جيرار جينات: (G. Genette)

يعرف "جيرار جينات" "الشعرية" في كتابه "تشكيلات III" (figures III) بأنها «نظرية عامة للأشكال الأدبية»[1].

و ذلك في معرض حديثه عن أزمة النقد في فرنسا، الذي لا يعنى في نظره إلا بخصوصيات الأعمال الأدبية، في حين أنه مطالب بالبحث، أثناء اشتغاله على النصوص الأدبية، عن الكلي و العام في الأدب.[2] كما أن "لوسيان دلونباغ" (lucien dallenbach) أيضا أكد على أن مصطلح الشعرية يقصد به "النظرية العامة للاشكال الأدبية"[3].

و يعتبر كتاب "جيرار جينات" الآنف الذكر مدخلا لشعرية جديدة، تتجاوز التصورات السابقة التي كانت تحصر الشعرية في الأشكال الأدبية الموروثة، ويوضح ذلك في قوله: «إن الأمر لا يتعلق ههنا فقط بدراسة الأشكال و الأجناس بالمعنى الذي كانت تقصده بلاغة وشعرية العصر الكلاسيكي، الذائبتان منذ أرسطو على جعل التقليد مبدأ، و تقديس الخبرة بل و باكتشاف شتى ممكنات الخطاب أيضا»[4].

و يرى أن تعريف موضوع الشعرية بهذا الشكل، هو إحدى المعاني التي يمكن إعطاؤها للصياغات الشهيرة "لجاكبسون" الذي اقترح الأدبية، لا الأدب، والوظيفة الشعرية لا الشعر موضوعا للدراسة الأدبية ثم يستنتج تبعا لذلك، وبصورة أكثر شمولا، أن موضوع النظرية، لا ينبغي أن يكون الفرد الحقيقي، ولكن شمولية الممكن الأدبي.[5]

و في كتابه «مدخل لجامع النص» (introduction à l'architexte) يسمي "جيرارجينات" هذا القاسم المشترك أو هذا الكلي الشامل الذي تلتقي عنده جميع النصوص الأدبية، مهما اختلفت أشكالها و تميزت بخصوصياتها الفردية، يسميه "جامع النص" (archi texte) و هو في منظوره لا يتكوّن من مجموع التحديدات الغرضية (thématique) والصيغية و الشكلية التي تر بتط

---

[1] -« Théorie générale des formes littéraire » Gerard Genette :figure III, édi,seuil, Paris, 1972, P10

[2] -voir ibid P 10

[3] -« lucien dallenbach a donné le nom de poétique à une « théorie générale des formes littéraires » .» P.Brunel/ El pichois /A-M rousseau : qu'est-ce que la littérature comparée ? Armand Colin , Paris,1983:P 135

[4] -« mis il s'agit moins ici d'une étude des formes et des genres au sens ou l'entendaient la rhétorique et l poétique de l'age classique toujours portées, depuis Aristote , à ériger en norme la tradition et a canoniser l'acquis , que d'une exploration des divers possibles du discours . » G.Genette : ibid P .11

[5] -voir: G.Gnette :ibid P.11

بالجنس. إنه موضوع بحث الشعرية ،و بعبارة أخرى، هو «مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي يقوم عليها كل نص مفرد» [1].و بناء على ما سبق ينتهي "جيرار جينات" إلى تحديد موضوع الشعرية بقوله : «ليس النص هو موضوع الشعرية، بل هو جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة».[2]

و لعل أهم الظواهر الأدبية التي استأثرت باهتمام "جينات" في تحديد معالم الشعرية هي ظاهرة "التناص" (intertextualité) التي تشير إلى ما يجعل نصا ما في علاقة بالنصوص الأخرى. و هو يحدد لنا هذه العلاقات في خمسة أنواع :

فالتناص (intertextualité) هو الحضور الفعلي لنص في نص آخر ، والمابين النصية (paratextualité) هو علاقة نص ما بما يرافقه (عناوين، مقدمة، رؤوس أقلام، استشهادات، (epigraphe) ، توضيحات.....) و هو مصطلح يقارب «ما قبل نصية» (l'avant-texte) الذي يشتمل على المسودات والمشاريع غير المكتملة للكتاب مثل المذكرات و خطط الأعمال الأدبية و«الميتانصية»(métatextualité) تعني التعليق على نص بآخر أي العلاقة النقدية. و«الشامل النصي» (l'architextualité) المتعلق بجامع النص كما وضحنا ذلك من قبل، و«التقليدية» (hypertextualité) و هي كل عملية توليدية لنص من نص آخر عن طريق تحويل بسيط[3]

تلك هي أشكال العلاقات التناصية التي حال "جينات" استقصاءها في تحليله لرواية "بروست" (بحثا عن الزمن المفقود) و هو يفضل أن يجمل هذه العلاقات في مصطلح "المابعد نصية" (transtextualité) * الذي يعني كل ما يجعل نصا ما في علاقة بالنصوص الأخرى.[4]

و لعل أهمية "جينات" تكمن حقا في الكشف عن جامع النص السردي، أو بعبارة أخرى عن معالم شعرية الرواية مع إخضاع شعريته للاختبار أو التطبيق وهو ما اضطلع به فعليا حين جعل رواية "بروست" (بحثا عن الزمن المفقود) نموذجا تطبيقيا لنظريته الأدبية في فصل "خطاب الحكي، محاولة في المنهج" (essai et méthode) (discours du récit) من كتابه "تشكيلات III" (figures III). و سنعرض لمقاربته النظرية من الخطاب الروائي فيما بعد.

---

[1] -« l'ensemble des catégories générales ou transcendantes dont relève chaque texte singulier» J.Y.Tadié opicit P246

[2]- نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب : ج 2، مرجع سابق، ص 35

[3]- voir J.Y.Tadié ibid P246 .247

* -dans palimpseste (seuil 1982) G.Genette prefere de parler de « transtextualité » mot qui se définit comme tout ce qui met un texte en relation avec d'autres textes.

[4]- انظر نور الدين السد : المرجع السابق .ص 101

نستخلص مما سبق أن جميع التعاريف تؤكد أن الشعرية هي نظرية عامة للأشكال الأدبية، وإن كان كل منظّر يختار لها مجالا أدبيا معينا لتطبيق فرضياته، لكنه لا ينكر أنها تشمل جميع الأشكال الأدبية، فـ"جون كوهن" في دراسته لبنية اللغة الشعرية، لا ينفي احتمال إيجاد شعرية عامة، تبحث عن القواسم المشتركة لجميع الأشياء، فنية كانت أو طبيعية ،قادرة على إثارة الإحساس الشعري، لكنه يفضّل أن يحصر موضوع بحثه في إطار الشعر، فإذا ما تحققت نتائج إيجابية من بحثه، فيمكن حينئذ أن يطوّرها لتشمل الميدان الأدبي عموما.[1]

أما "طودوروف" و "جينات" فقد حددا الموضوع التجريبي لبحث الشعرية في الخطاب ا لسردي عموما دون أن ينفيا امتدادها إلي باقي ميادين الإبداع الأخرى، حتى أن "جينات" لم يحصرها في الأشكال الأدبية الموروثة منذ "أرسطو" (Aristot)بل جعلها تشمل كل ممكنات الخطاب الأدبي.

أما النتيجة الأخرى التي حصل الإجماع بشأنها فهي تتعلق بالتمييز بين الشعرية و النقد، مع التأكيد على صلة كل منهما بالآخر. فالشعرية بوصفها نظرية، تعنى بالبحث عن القوانين العامة و المبادئ الكلية للأدب انطلاقا من تاريخ صيرورة الفعل الأدبي و الممارسة النقدية عبر العصور، أما النقد كمنهج أو آلية للتحليل فهو يحصر مادته في عمل فردي، أو في إبداع عصر ما، وهكذا فالشعرية تتناول الأدب على مستوى المحور الأفقي التاريخي، أما النقد فيتناوله على مستوى المحوري العمودي الزمني. و العلاقة بينهما هي حصيلة التقاطع بين المحورين.

و من جهة أخرى يقرّ جميع الشعرانيين (Poéticiens) بفضل الشكلانيين الروس، و"رومان جاكبسون" في التمهيد لمشروع الشعرية ،و ذلك من خلال مفهوم شكلنة النص الأدبي (formalisation) و مفهوم الوظيفة الشعرية، مما أدى إلى بلورة ذلك المشروع على أيدي خلفائهم من المنظرين الفرنسيين الكبار في ستينيات القرن المنصرم.

و هكذا نكون قد ألممنا من خلال التعاريف السابقة بالمفهوم العام للشعرية . ومادامت دراستنا المقارنة تعنى أساسا بإحدى الأشكال الأكثر شيوعا في أدبنا المعاصر ألا وهي "الرواية" باعتبارها "قصيدة" العصر، لانتشار مقروئيتها بين العامة و الخاصة، و لاستقطابها اهتمام النقاد و المنظرين فإنه يجدر بنا أن نعرض فيما يأتي المعالم الكبرى لشعرية الرواية لاستثمار منجزاتها في مقارنتنا بين "بروست" و "بوجدرة".

II- شعرية الرواية :

---

[1]-voir, J. cohen : structure du langage poétique P.08

من الإنجازات المهمة التي تعزى إلى الشعرية بوصفها نظرية أنّها لفتت نظرنا إلى ما يوحّد الشعراء من ناحية ، و الروائيين من ناحية أخرى ، أي أنّها جعلتنا نفهم القواسم المشتركة بين الشعراء في مجال الشعر، و بين الروائيين في مجال الرواية. كما أنها جعلت الممارسة النقدية المعاصرة تقدم "النص الحديث" خلافا "للنص الكلاسيكي" نصا تمّحي فيه الفروق النوعية بين الأجناس الأدبية [1].
و مع أن " فكرة "النوع الأدبي" المميزة لعصور انتظام العالم الإنساني ، قد اختفت تقريبا في عصرنا، غير أنها ما تزال قائمة ، تحت شكل اختلاف في البنية و الأسلوب من خلال التمييز البسيط للغاية بين النثر و بين الشعر. و سواء أأفلت البيت من مصطلحات العروض الشكلية ، أم تلقى النثر على عكس صفات "شعرية" فثمة حقيقة واقعة ما تزال قائمة ، أن النثر و إن كان ساطعا متنافرا ، يظل مكونا من تسلسل في الأفكارو الأحداث أو الحوار، في حين أن هذا التسلسل ليس جوهريا بالنسبة إلى الشعر. و على هذا فالتمييز يظل محتما و إن كان معناه يختلف عما كان عليه قبل قرن من الزمن" [2]. و هكذا يرد "ألبيريس" (R.M.Albéries) على أولئك الذين يموهون الحدود بين الأجناس الأدبية أو يحاولون اختزالها في مفهوم الكتابة كما نجد ذلك عند "رولان بارث" (R.Borthes) الذي يقول :" بين اللغة و الأسلوب ، ثمة مكان لحقيقة أخرى قطعية هي الكتابة [...]. الكتابة هي فعل التضامن التاريخي. اللغة و الأسلوب هما عبارة عن أدوات ؛ الكتابة وظيفة : إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع ، إنها اللغة الأدبية وقد حوّلها المقصد الاجتماعي، إنها الشكل المدرك في بعده الإنساني والمرتبط أيضا بالأزمات الكبرى للتاريخ"[3]

و ينطوي هذا التعريف للكتابة على تمييع لفكرة النوع الأدبي ، فلم يعد الأدب عنده يحدد بأسلوبه، و نمط تعبيره ، بل هو كتابة أيا كان شكلها الذي تتخذه ، و المهم أن تؤدي دورها الاجتماعي*

---

1 - « On veut bien accorder à la critique contemporaine, à ses éléments les plus dynamiques et les plus menaçants (les plus terrorises), que le texte « moderne » par opposition avec le texte «classique » abolit la vieille distinction entre genres littéraires que pourtant on aimerait défendre » voir : J.Y. Todié . le récit poétique P.U.F. 1978 – P05

2 د.م. ألبيريس : الاتجاهات الأدبية الحديثة . تر: جورج طرابيش. منشورات عويدات (بيروت – باريس) الطبعة الثالثة 1983. ص 126.

3 « … entre la langue et le style, il y a place pour une autre réalité formelle : l’écriture […] . l’écriture est un acte de solidarité historique . langue et style sont des objets. L’écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société , elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intension humaine et liée ainsi aux grands crises de l’histoire » R. Borthes : Le degré Zero de l’écriture . P 14 suivi de nouveau essais critiques . Editions du Seuil, Coll , Point. Paris 1953 et 1972 .

* يبدو أن "رولان بارت" طور مفهومه للكتابة ، و ذلك عبر ثلاث مراحل ، تتحدد بالأعمال التي أنتجها بعد "الدرجة الصفر للكتابة" : أولا : الكتابة كالتزام في الدرجة الصفر للكتابة. ثانيا : الكتابة كاستكتاب أو كلهجة شخصية في "محاولات نقدية" و "عناصر السيميولوجيا". ثالثا : الكتابة كأسلوب ولذة في "سادفوريي، لابولا" و "لذة النص" و "بارت بقلم بارت" . انظر : عمر اوغان : لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت. إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1996. ص.27

إذن ، فالشعرية و إن كانت تبحث عن معرفة القوانين العامة للأدب ، إلا أنها تلغي خصوصية كل نوع أدبي. لذلك لاحظنا من يشتغل على شعرية الشعر ومن يشتغل على شعرية الرواية ، حتى أن"جون إيفاس تاديي" (J.Y.Tadié) يذهب بعيدا في طرحه لموضوع اشتغال الشعرية، و ذلك بانتقالها من دراسة الأنواع الكبرى إلى دراسة الأقليات الأدبية : (minorités) كما يسميها كالحكايات (contes) و الروايات الغرائبية (romans fantastiques) و من ثم يحدد هدفا آخر للشعرية يتمثل في رسم الحدود بين الأنواع الأدبية ، و التخوم التي يمتد إليها الأدب[1]

و مع أن هذا الهدف قد يبدو مشروعا إلا أنه ليس موضوع دراستنا ، فالذي سنحاوله في مبحثنا هذا هو بيان خصائص و مكونات الخطاب الروائي، باعتباره نظاما من أنظمة الحكي، ذلك أن دراسته ستمكننا من آليات التحليل المنتهجة في حقل النقد الروائي. و سنعتمد في هذا الصدد على مقاربات طائفة من المنظرين والباحثين.

تعريف الرواية :

يبدو أنّ تعريف الرواية يختلف من باحث إلى آخر نظرا لاختلاف رؤاهم وتجاربهم الأدبية، فقد قيل إنّها :"عمل تخيّلي منثور ، مطوّل، نعايش من خلاله عالما من الشخصيات، كما لو أنّها حقيقية،و نتعرف إلى نفسياتها، و مصائرها ومغامراتها"[2] .أما "هنري كولي" (Henri Coulet) فيؤكد لنا أنّ "الرواية تجعل من النص حكاية، أي تتابع تسلسل الأحداث في زمن معين من بدايته إلى غاية نهايته"[3] .أما "محمد غنيمي هلال" فيرى أنّها :"تجربة إنسانية يصور فيها القاص مظهرا من مظاهر الحياة ، تتمثل في دراسة إنسانية للجوانب النفسية في مجتمع و بلد خاصين ، و تنكشف هذه الجوانب بتأثير حوادث تساق على نحو مقنع يبررها ويجلوها،و تؤثر الحوادث في الجوانب الانسانية العميقة و تتأثر بها"[4].و هي عند "محمد يوسف نجم" :"مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب ، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدّة ، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة ، تتباين أساليب عيشها و تصورها في الحياة ، على غرار ما تتباين حياة الناس على

---

[1] « La poétique doit travailler aussi sur les limites entre les genres, sur les frontières de la littérature » J.Y. Tadié : OP.cit .P.06

[2] « Roman : Œuvre d’imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures ».
Paul Robert : Le petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris 1984. P. 1726.

[3] « Le Roman fait le récit d’une histoire « c’est-à-dire une suite d’événements enchaînés dans le temps depuis un début jusqu’à une fin » Henri Coulet : Le roman jusqu’à la révolution. T1. P12.

[4] أحمد كمال زكي : دراسات في النقد الأدبي. ط. ثانية ، طب دار الأندلس ، حائل ، السعودية، 1980 ،ص. 38.

وجه الأرض ، و يكون نصيبها في القصة متفاوتا من حيث التأثر و التأثير"[1] .أمّا "عبد المالك مرتاض" فيعرفها على أنّها "عالم شديد التعقيد ، متناهي التركيب، متداخل الأصول. إنّها "جنس سردي منثور" لأنّها ابنة الملحمة، و الشعر الغنائي والأدب الشفوي، ذي الطبيعة السردية جميعا". [2] و قد يتداخل مصطلح "الرواية" في اللّغة العربية مع مصطلح "القصة"، ليتبادلا المدلول نفسه، إلا أنّ "القصة" أشمل في دلالتها على أنماط القص الأدبي من "الرواية"، في حين أنّ "الرواية" هي جنس أدبي قائم بذاته ينتمي إلى حقل الظاهرة القصصية عموما".[3]

و يمكننا أن نوفّر على أنفسنا مشقة تحديد مفهوم، يسلّم بـه الجميع، و في الوقت نفسه يتسع لمقدار كبير من التنويع بين الروايات، إذا قبلنا تعريف الرواية بأنّها :"نثر سردي تخيلي، ذو طول معين". [4] و تشير عبارة "نثر سردي" إلى ثلاثة أبعاد ، يجب توفرها، حتى يصح إطلاق هذه الصفة على النّص ، و هي كما يوضحها ، "سمير المرزوقي" و "جميل الشاكر":[5] :

1 -الحكاية أو مجموع الأحداث المسرودة (L'histoire raconté)

2 -السارد أو الحاكي (Le narrateur)

3 -النص أو الخطاب القصصي (Le texte narratif)

و هي العناصر ذاتها التي تشكل الظاهرة السردية ، أيّا كان النمط القصصي الذي تمثله ، أما المقصود بطول معين فهو "المدى" أو ما تقوى الذاكرة على وعيه.[6]

عناصر الرواية :

بعد تحديد المفهوم العام للرواية ، فما هي العناصر المكوّنة للنص السردي كما تطرحه الشعرية البنيوية؟

يرى "جيرار جينات" (Gérard Genette) على غرار البنيويين الفرنسيين أن كل نص سردي يتكوّن من عناصر ثلاثة هي :

أ -الحكاية : Histoire : و هي المضمون أو جملة الأحداث ،بالإضافة إلى الشخصيات التي تتحرك في إطار زمكاني ، و ما يصدر عنها من أفعال و ردود أفعال هي من مشمولات التحليل الوظائفي.

---

1 محمد يوسف نجم : مرجع سابق ،ص. 10-11.

2 عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ،مجلة عالم المعرفة، العدد 240 ،ديسمبر 1998.الكويت، ص. 27

3 أنظر : سمير المرزوقي و جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة.دون ط.ت. الدار التونسية للنشر، ص. 15-16.

4 أنظر : فرانك كرمود : "الرواية و السرد". في جون هالبرين. نظرية الرواية. تر : محي الدين صبحي. ص. 221

5 أنظر : سمير المرزوقي و جميل شاكر ،المرجع السابق. ص. 16.

6 أنظر : سمير المرزوقي و جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة. ص. 15 . 16.

ب - السرد : (Narration) : و هي العملية التي يقوم بها السارد أو الراوي أو الحاكي ، لإنتاج النص القصصي المشتمل على اللفظ (أي الخطاب) و الحكاية (أي الملفوظ).

ت - الخطاب القصصي أو النص (Enoncé ou discours narratif) :

و هي العناصر اللغوية التي يستعملها السارد لتقديم مادته القصصية (الحكاية). أمّا "شلوميت ريمون كينان" (Sh. R. Kenan) فترى في كتابها "التحليل الحكائي" (الشعرية المعاصرة) استنادا إلى تمييز "جيرار جينات" بين الحكاية و السرد و الخطاب القصصي أنّ النّص السردي ينقسم إلى ثلاثة أقسام :

1 -الحكاية Histoire.

2 -النص Texte

3 -السرد Narration

" فالحكي يظهر لنا من خلال القصة كأحداث مسرودة مجردة من تركيبها في نص ومعاد تركيبها. و إذا كانت القصة هي تتابع الأحداث،فإن النّص هو الخطاب المكتوب أو الشفوي الذي من خلاله نتمكن من قراءتها. و بما أنّ النص هو الخطاب فلابد له من كاتب أو متكلم. لذلك فإن فعل أو عملية الإنتاج هي التي يمكن اعتبارها الجانب الثالث أي السرد. و من خلال النص نتعرّف على القصة باعتبارها موضوعه و السرد باعتباره عملية انتاجه". (1) وهكذا فهي تقسم مستويات تحليلها للخطاب السردي اعتمادا على التقسيم السابق ، فتدرس القصة أو الحكاية من حيث الأحداث و الشخصيات ، و النّص من حيث الزمن والتشخيص والتبئير ، و السرد من حيث علاقة الكاتب بالراوي وعلاقة السرد بالحكاية.(2)

أما "طودوروف" (T. Todorov) ، فيحدد لنا بنية الخطاب السردي في ثلاثة مستويات تشكل مظاهره الأساسية ، و هي مستويات معروفة منذ القدم في البلاغة الكلاسيكية القديمة. لكنه يستعيرها لوصف الخطاب الأدبي ، و لاسيما الخطاب السردي ، و هي(3)

أ - المظهر الدلالي : (Aspect sémantique) : و فيه نتناول الإجابة عن سؤالين هما:كيف يدّل النص على شيء؟ و على ماذا يدل؟و فيه نطرح قضايا "سجلات الكلام" (Registres de la parole)

---

[1] أنظر: سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ،المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط. الثالثة ،1997 ، ص. 42.

[2] أنظر المرجع نفسه : ص. نفسها.

[3] أنظر تفصيلها في : تزفيطان طودوروف : الشعرية – مرجع مشكور. ص. (30-74).

ب -المظهر اللفظي : (Aspect verbal) و هو مظهر أساسي يحتل المقام الأول في نظر الشعرية البوية ، و يتعلق بالعناصر الآتية :

* الصيغة : Mode.

* الزمن : Temps.

* الرؤى : Visions.

* الأصوات : Voix.

ت -الجانب التركيبي (Aspect syntaxique) :

و يحتل الدرجة الثانية في التحليل البنيوي للخطاب الأدبي ، و يتعلق ببنى النص من حيث النظام المنطقي و الزمني ، و النظام المكاني الذي ينتشر أكثر في الشعر منه في النثر، و بالتركيبة السردية ، وبالتخصيصات و ردود الأفعال. و بناء على ما سبق ، يمكن إجمال مكوّنات النّص السردي في جزأين أساسيين ، كما يرى (Seymour Chatman).

1 -الحكاية : (Story/Histoire) : و هي المضمون أو سلسلة الأعمال والأحداث بالإضافة إلى ما يسمى بالموجودات (Existents/Existants) (أي الشخوص و الإطار الزمكاني).

2 -التعبير أو الإبلاغ أو الخطاب : أي الوسيلة التي يتمّ بواسطتها نقل المضمون إلى الآخرين ، و بعبارة أخرى الحكاية هي الـ "ماذا؟" في النص السردي، والإبلاغ هو الـ"كيف" . و يمكننا التمييز بين الماذا و الكيف بالمخطط الآتي(1)



(1) Voir. Seymour Chatman, Story and Discours : Narrative structure in fiction and film, Ithaca and London , 1978, P.26

و هكذا سنعمد في عرضنا المجمل لشعرية الرواية - كما يراها البنيويون وغيرهم - على التقسيم الآنف الذكر ، أي تقسيم النص السردي إلى عنصرين أساسيين هما : الحكاية والخطاب :

أ- الحكاية : عادة ما تعرّف الحكاية بمقارنتها بالحبكة (Intrigue) ، و ذلك لارتباط الأولى بالمبدإ الزمني ، و ارتباط الثانية بالمبدإ العلّي. فالحكاية كما يعرّفها "رولان بورناف" (Roland Bourneuf) و "ريال أووي" (Réal Ouellet): " هي مجرد تتابع للأحداث حيث يبدو كل حدث مستقلا عن الآخر ، و مع ذلك يجب أن يقيم الراوي العلاقات المنطقية بينها ، التي هي في الغالب العلاقات السببية".(1) أي أنّ الحكاية بوصفها مضمونا يجب أن تتضمن تسلسلا زمنيا للأحداث و في الوقت نفسه نسقا منطقيا قائما على مبدأ السببية ، و هي الطريقة المألوفة في رواية الأحداث في حياتنا اليومية ، وفقا للصيغة الآتية :

يقع الحدث (أ) ، ثم يعقبه الحدث (ب) فالحدث (ج)، و هكذا دواليك ، إلى آخر السلسلة الحدثية في الحكاية، شريطة أن يكون (أ) سببا لـ (ب) ، و (ب) سببا لـ (ج) ، و بالتالي (ب) نتيجة لـ (أ) ، و (ج) نتيجة لـ (ب). غير أنّ "فورستر " (Forester) الذي يعدّ أحد أكبر المنظرين للرواية في الأدب الإنجلوساكسوني ، ويدين له حتى البنيويون الفرنسيون بأثره البالغ في صياغة شعرية الرواية ، يرى أنّ الحكاية لا تشترط التعاقب العلّي لأحداثها ، و إنّما يقع التأكيد فيها على التعاقب الزمني. " لقد افترض أن الاثنتين [السببية و الزمنية] متوفرتان في كل رواية، وأنّ السببية تكوّن الحبكة، أمّا الزمنية فتكوّن القصة. ف "مات الملك ثم ماتت الملكة" قصة، و "مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه" حبكة". (2)
و يعقّب "فورستر" على المثال الثاني بقوله : "هذه حبكة تتضمن سرّا غامضا ، فهي تعلّق تعاقب الزمن، كما أنّها تبتعد عن الحكاية بقدر ما تسمح حدودها." (3) ثم ينتهي إلى أننّا "إذا نظرنا إلى موت الملكة في الحكاية فإنّنا نسأل : و ما حدث بعد ذلك؟ أمّا إذا نظرنا إلى موتها في الحبكة فإننا نسأل : لماذا؟ و هذا هو الفارق

---

[1] « Histoire […], simple succession d'événements où chacun semble autonome, mais entre lesquels le conteur doit établir les liens logiques, les plus souvent de causalité » - Roland Bourneuf et Real Ouellet :.
[2] Voir : E.M. Forester : Aspects of the novel. New York. 1985. P. 87.
3 ibid,p.87

الأساسي بين الحكاية و الحبكة". [1] و هناك من النقاد من يميل إلى التفرقة بين الحكاية و الحبكة على أساس وجهة النظر التي يتخذها الراوي في رواية المتن الحكائي. فهناك من جهة مادة خام ،عبارة عن أفعال تنجزها شخصيات في زمان ما و مكان ما ، و من جهة أخرى المنظور الذي من خلاله يقدم الرّاوي هذه الأفعال. وحتى يكون لوجهة النظر معنى ، يجب أن تكون ثمة طرائق مختلفة في رؤية و رواية حكاية معروفة أو متخيلة ، و هذا يجعل الحكاية جوهرا غير متغير، أو ثابتا تقاس بالمقابلة به أو التعارض معه متغيرات العرض السردي [2]. و ما يجعل وجهة النظر تتخد أهمية بالغة في تحديد طبيعة الخطاب السردي، و قيمته الفنية - حسب طودوروف- هو أن " الوقائع التي يتألف منها العالم التخيلي لا تقدم لنا أبدا في "ذاتها" بل من منظور معين و انطلاقا من وجهة نظر معينة [...] فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين" [3]. و يحصر لنا "طودوروف" أنواع الرؤية المحتملة في شكل مقولات نحصر أهمها فيما يأتي :

1- **<u>مقولة المعرفة الذاتية أو الموضوعية</u>** التي نملكها عن الأحداث المعروضة فإذا كان الإخبار يتعلق بوصف أفعال الشخصيات من وجهة نظر الراوي ، بغض النظر عن الضمير المستخدم (المتكلم أو الغائب)، فإن هذا النوع من الإخبار يسمى إخبارا ذاتيا ، أما إذا كان الإخبار يتعلق بالمدرك لأفعال الآخرين ، إذ نكتشف بعض أخباره من خلال طريقته في إدراك تلك الأفعال وتقويمها، ففي هذه الحالة ، يسمى هذا النوع من الإخبار موضوعيا.

2- **<u>مقولة امتداد الرؤية و عمقها</u>** ، و يتعلق الأمر هنا بدرجة علم القارئ لما يحدث من أفعال، و في هذا الصدد يمكن أن نميز بين رؤية داخلية للأحداث ، ورؤية خارجية لها. فنحن مع الرؤية الأولى لا نعلم إلا ما يعلمه البطل من أخبار ، أما مع الرؤية الثانية ، فيمكن أن نعرف من أخبار الشخصيات أكثر مما يعرفه.

3- **<u>مقولة التقويم</u>** التي تتعلق بموقف الكاتب من الشخصيات ، إذ يمكن أن يصدر حكما أخلاقيا عليها ، أو أن لا يصرح بهذا الحكم ، لكن القارئ يستطيع أن يستوحيه من ردود الفعل النفسية التي تجري مجرى ردود الفعل الطبيعية" [4]

إذن ، يمكن أن نخلص مما سبق إلى أن الحكاية هي لب ثابت غير متغير ، يخضع ذهنيا لمبدإ التعاقب الزمني للأحداث ، دون أن يكون الشرط العلي ضروريا لهذا التعاقب ، أما الحبكة فهي الصياغة الفنية للأحداث في الحكاية وفقا لتشكلها في الخطاب السردي ، دون أن يكون الشرط الكرونولوجي (التسلسل الزمني) شرطا لازبا ،و لا حتى الشرط العلي الذي ترتبط به عادة الحبكة. و هكذا

4ibid,p.87

[2] J.Culler . the poursuit of signs. Semiotic, littérature, déconstruction , New York , P.41

[3] طودوروف .م.س. ص 50 .51

[4] انظر م.ن. ص. 32 ...53 ..54...55.

فالحكاية الواحدة يمكن أداؤها بأشكال فنية مختلفة ، و بوجهات نظر متغايرة ،لذلك يكتسي الخطاب الروائي باعتباره ناقلا للبنية الحكائية بكيفية ما أهمية قصوى في التحليل الأدبي أو في الشعرية المعاصرة.

ب- الخطاب السردي(الروائي):

إن الحكاية ـ كما أشرنا سابقا- تتمظهر في الخطاب أو النص السردي بشكل يجعلها تتخذ طابعا فنيا متميزا ، مفارقا للأصل من حيث تعاقب الأحداث و انتقاؤها ، و منهجها الزمني ، وموقف الراوي منها، و تشكيلها المكاني و رسم الشخصيات التي تنجز تلك الأفعال . لذلك سنعنى في المقام الأول بدراسة علاقة الحكاية بالخطاب ،و يتصل الأمر ههنا بالهيكل الزمني لنظام الحكي (Récit) و عملية السرد(Narration) في حد ذاتها ،وفقا للمنظور البنيوي ، و في هذا الصدد نميز ثلاثة عناصر تشكّل الخطاب السردي في مظهره اللفظي ألا و هي :

- الصيغة : Mode

- الزمن : temps

- الرؤية و الصوت : Vision et Voix

***المظـــهـر اللــفـظي:**

1- الصيغة : يتعلق مفهوم الصيغة ـ كما يعرفها "طودوروف"- "بدرجة حضور الأحداث التي يستدعيها النص"(1). أي الصياغة الفنية للأحداث في الحكاية وفقا لظهورها في الخطاب السردي ـ كما أشرنا إلى ذلك من قبل ـ و يشرح "سعيد يقطين" هذا الأمر بقوله:"يمكننا تلخيص القصة [الحكاية] إلى جمل مركزة أو إقامتها من خلال خانات أو خطاطات تضم موادها الأساسية (شخصيات ـ أحداث ـ زمان ـ مكان ...) إنها تبعا لذلك مثل الصيغة الصرفية التي يتحدث عنها النحوي العربي. إنها نظير المستوى الصرفي ، لكن الخطاب هو الذي يعطيها تركيبها أو نحويتها ، و ذلك عن طريقين على المستوى اللساني:

- ملء الصيغ الصرفية بمواد لغوية و معجمية .

- إعطاء المادة اللغوية – المعجمية تركيبا"(2)

و إذا كان بالإمكان تقنين صيغ الحكاية الخرافية كما فعل "بروب" (V.Propp) في دراسته لها ، بتقسيمها إلى وظائف سردية ، و استطاع تعميم ذلك على مجمل التراث الخرافي للشعوب ، فإن التركيب النحوي للخطاب من

---

1 طودوروف، م.س. ص45.
2 سعيد يقطين ،م.س. ص50.

الصعوبة بما كان الوصول فيه إلى هذه الدرجة من الصورنة أو إقامة نماذج ، لأن قواعد "الخرق فيه هي الثابتة"[1] ، و عليه فإن مسألة الصيغة ، لا تخضع لضوابط نحوية.

2- الزمن : يكتسي الزمن في الرواية المعاصرة أهمية بالغة في تحديد العلاقة بين الحكاية و الخطاب . فهو، من ناحية، يتخذ بعدا جماليا ، فنيا ، ومن ناحية أخرى ،أبعادا نفسية وفلسفية، لا يمكن أن يتغاضى عنها الناقد الأدبي، و مع أن المسالة هذه لا يمكن ضبطها منهجيا لأنها تخضع لرؤيا الكاتب تجاه الإنسان والعالم والكون ، فإنها على المستوى السردي ، الفني تنتظمها علاقات بنيوية في سياق الحكي. و في هذا الشأن يميز "السرديون" بين "زمنيتين تقوم بينهما علاقات معينة: زمنية العالم المقدّم و زمنية الخطاب المقدم له." [2] و ذلك أن زمن القصة مزدوج ، فهناك من جهة زمن الحكاية و من جهة أخرى زمن الخطاب. أو بعبارة أخرى "هناك من جهة زمن الملفوظ القصصي أو المدلول أي الحكاية نفسها بوصفها تسلسلا زمنيا وارتباطا بين الأحداث و من جهة أخرى زمن الخطاب أي ترتيب السارد للأحداث في النص القصصي كدال" [3] . و مما يلاحظ أن نظام الزمن الحاكي (زمن الخطاب) يتعارض بشكل كلي مع نظام الزمن المحكي (زمن الحكاية) ، و ذلك راجع ـ كما يرى "طودوروف"ـ إلى اختلاف طبيعة النظامين ، فزمنية الخطاب أحادية البعد ، أما زمنية الحكاية فهي متعددة. [4] ذلك أن زمن الخطاب هو الوقت اللازم لقراءة العمل القصصي أو مشاهدته ، أما زمن الحكاية فهو الوقت الذي تستغرقه الأحداث فعلا أو تخيلا. و بتعبير آخر فإن "زمن الحكاية هو مجموع الفترة التي تستغرقها القصة، غير أن زمن السرد هو الذي يتناسب مع البنية السردية ، إنه زمن القراءة أو زمن التجربة و هو زمن يسيطر عليه طبعا الروائي الذي يطوي السنين بجمل قليلة و لكنه يلخص فصلين طويلين لحفلة شاي أو رقص"[5] . و هكذا تتحدد أحادية زمن الخطاب لارتباطه بزمن القراءة (كتاب) و هو زمن طولي أفقي ، أو زمن المشاهدة (فيلم، ميم ، مسرح...) لكن زمن الحكاية تتعدد أبعاده من حيث المحور العمودي للأحداث إذ يمكن- حسب طودوروف –"أن تجري جملة من الأحداث في الحكاية في وقت واحد ، لكن الخطاب مرغم على تقديم هذه الأحداث: واحد تلو الآخر" [6] . غير أن هذا التعارض بين الزمنين يكشف عن علاقات تبادلية داخل نظام الحكي بين الحكاية والخطاب ، يحددها "جيرار جينات" في ثلاثة أبعاد يتضمنها النص السردي، وهي الترتيب و الدوام و التواتر. و يتعلق الترتيب بالعلاقات بين النظام الزمني لتتابع

---

[1] طودوروف، م.ن. ص.نفسها
[2] م.ن. ص. 47
[3] سمير المرزوقي ، جميل شاكر .م.س. ص. 78
[4] انظر طودوروف .م.س. ص. 48
[5] رينيه ويليك. أوستن وارين ، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي ،ط. ثانية ، 1981 ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ص229
[6] عبد الملك مرتاض ، م.س. ، ص.221

الأحداث في الحكاية و النظام الزمني لترتيبها في النص. و يتعلق الأمر الثاني بالعلاقات بين الديمومة النسبية للأحداث في الحكاية و ديمومة النّص (أي طوله) .و هذه العلاقات ترتبط بمفهوم النسق. أمّا التواتر فيقصد به العلاقات بين طاقة التكرار في الحكاية و طاقة التكرار في النّص. [1] من هنا، فإنّ تحليل النص القصصي ، يتطلب مراعاة مستويات العناصر تلك ، لفهم العلاقات التبادلية المختلفة التي تقوم بين الحكاية كمدلول سردي و الخطاب كدال ، "و هذا النوع من التحليل مفيد جدا ، خاصة إن وقع تطبيقه على الرواية المعاصرة التي يبلبل فيها المؤلف عن قصد المرجع الزمني منظّما نصّه القصصي لا حسب تسلسل أحداث الحكاية بل بالاعتماد على تصور جمالي أو مذهبي يجعله يتصرف في تنظيم هذه الأحداث في نطاق نصّه القصصي." [2] و فيما يأتي ، إيجاز لهذه القضايا التي تطرح ضمن إطار الزمن :

أ-الترتيب : (L'ordre)

إن استحالة التوازي بين زمن الحكاية و زمن الخطاب في النّص السردي ، يؤدي إلى الخلط الزمني الذي نميّز فيه بداهة بين نوعين رئيسيين : الاسترجاعات أو العودة إلى الوراء. والاستقبالات أو الاستباقات. [3] ، و بعبارة أخرى فإن هذا التنافر الزمني (Distortion) – كما يعبّر عنه "جيرار جينات" - القائم بين ترتيب الأحداث في الحكاية و ترتيبها في النّص القصصي ، يؤدي إلى نوعين من التنافر هما : السوابق و اللواحق.

1 -السوابق : (Prolepses)

تتمثل السابقة في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا [4] ، و في هذه الحالة يتجاوز الراوي النقطة الزمنية التي بلغها السرد في الحاضر ليسرد لنا التطلعات المستقبلية للشخصية.

2- اللوحق : (Analpses)

تتمثل اللاحقة خلافا للسابقة ، في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد في الحاضر. [5] و هي عبارة عن استرجاع أحداث ماضية.

و من المفيد أن نذكر وظائف التنافر الزمني لما لها من قيمة إدراكية بالنسبة إلى القارئ ، و نفعية بالنسبة إلى المؤلف نفسه:

---

[1] أنظر سمير المرزوقي و جميل شاكر ، م.س. ص. 79.
[2] أنظر م.ن. ص. ن.
[3] انظر طودوروف .م.س. ص. 48
[4] أنظر سمير المرزوقي و جميل شاكر ص. 80.
[5] المرجع السابق ص.ن.

- <u>وظائف السوابق</u> : ترد السوابق إمّا لسد ثغرة لاحقة، و تسمى السوابق المتممة (Prolepses complétives) أو لمضاعفة مقطوعة سردية آتية بصفة مسبقة ، و تسمى السوابق المكررة (Prolepses répétitives) ، و هذه الأخيرة تؤدي وظيفة إنبائية (annonce) [كرؤيا يراها البطل في المنام فتتحقق] أو تكون فاتحة (amorce) تمهّد قصصيا لما سيأتي كذكر الأعراض الخارجية للشخصية في قصص الحب من احمرار الوجنتين والارتباك و غير ذلك ، ممّا يساعد القارئ على فهم عواطف الشخصية مسبقا.[1]

- <u>وظائف اللواحق</u> : تنحصر وظائف اللواحق في ثلاثة أمور :

1- إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية – إطار – عقدة...).

2- سدّ ثغرة حصلت في النّص القصصي أي استدراك متأخر لإسقاط سابق مؤقت ، ويسمى هذا الصنف باللواحق المتممة أو الإحالات (Analpses complétives ou renvois).

3- تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد أي عودة السارد بصفة صريحة أو ضمنية إلى نقطة زمنية وردت من قبل ، و يسمى هذا الصنف باللواحق المكررة أو التذكير (Analepses répétitives ou rappels) [...]و يرد هذا الصنف من اللواحق ، إما للمقارنة بين وضعيتين للبطل الماضية والحاضرة ، أو للتذكير بأحداث ماضية قصد تأويلها تأويلا جديدا حسب معطيات جديدة لحاضر الشخصية[2].

إن عوامل التنافر الزمنّي من سوابق و لواحق – كما أشرنا إليها من قبل – تعيننا على فهم المنهجية الزمنية لترتيب الأحداث في النّص السردي و مقارنة ذلك بترتيبها الخطي الكرونولوجي في الحكاية.

ب- التواتر <u>:</u> (Fréquence)

و يقصد به "مجموع علاقات التكرار بين النص و الحكاية" [3] و يلخصها "طودوروف" في ثلاثة إمكانيات نظرية :"القصّ المفرد حيث يستحضر خطاب واحد حدثا واحدا بعينه، ثم القص المكرر حيث تستحضر عدة خطابات حدثا واحدا بعينه، و أخيرا الخطاب المؤلّف حيث يستحضر خطاب واحد جمعا من الأحداث

---

[1] المرجع السابق ص. 84.
[2] المرجع نفسه. ص. 82. 83.
[3] المرجع نفسه. ص. 86.

(المتشابهة)[1]. أما "جيرار جينات" فيحصرها في أربعة ضروب من العلاقات ، بصيغة تعبيرية أخرى :

- أن يروي الخطاب السردي مرّة واحدة ما حدث مرّة واحدة.

- أن يروي أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، و في هذه الحالة يحصل تطابق بين الحكاية و الخطاب من حيث حجم الأحداث الواردة في كل منهما. و هذا النوع من القصّ المكرر هو شكل آخر للقص المفرد.

- أن يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة. أي أن يروي الحدث الواحد بأساليب مختلفة أو بوجهات نظر مختلفة.

- أن يروي مرة ما حدث أكثر من مرة، و في هذه الحالة نجد أنّ مقطعا قصصيا واحدا يتضمن محمولات متعددة لنفس الحدث[2]

و تعين دراسة حالات التواتر هذه على معرفة علاقة التواتر السائدة في النص القصصي ، و مقارنة ذلك بمضمون الحكاية الفعليّ.

ج- الديمومة : (La durée)

ترتبط الديمومة بعلاقة الوقت اللازم لقراءة النص السردي (زمن الخطاب) بالمدّة التي تستغرقها أحداث الحكاية (زمن الحكاية) ، أو بتعبير آخر تعني "ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني و الدقائق و الساعات والأيام و الشهور و السنوات ، وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات و الفقرات و الجمل".[3] و في هذا الصدد يمكن التمييز بين عدة حالات في إطار علاقة الديمومة بين زمن الحكاية و الذي يرمز إليه بالحرفين التاليين (ز-ح) و زمن الخطاب أو النّص و الذي يرمز إليه بـ (ز-خ أو زن).

1- المجمل : (Le sommaire)

و يمكن تسميته بالملخّص (Résumé). و يتعلق بتلخيص ما حدث خلال أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة الشخصية في بضعة أسطر. أي أن المجمل يتميّز من حيث طول المقطع النصّي بقصر كميّ ، فزمنه أقصر بكثير من زمن الحكاية، و يمكن التعبير عن ذلك بالمعادلة الآتية :

ز-ن<ز-ح

2- التوقف : (Pause)

---

1 طودوروف. م. س. ص. 49.

2 سمير المرزوقي و جميل شاكر م.س. ص. 87/86.

3 المرجع السابق. ص. 89.

و يعني توقف السرد أو تعليقه في نقطة زمنية معينة من الحكاية للانتقال إلى الوصف، كوصف الإطار المكاني أو جزئية من جزئياته .و في هذه الحالة ، فإنّ الراوي يعلّق مؤقتا تسلسل الأحداث ليتيح المجال للوصف. و يمكن التعبير عن هذه الحالة بالمعادلة الآتية : ز-ن=س/ز-ح = 0 أي أنّ زمن الحكاية يساوي صفرا ، في حين زمن النص يساوي "س".

3- الإضمار أو الحذف: (Ellipse)

و يتعلق بتوقف زمن الخطاب أو النّص ، في حين يستمر زمن الحكاية في المرور. ويتكون الإضمار أو الحذف باعتباره شكلا من أشكال السرد القصصي من إشارات محددة للفترات الزمنية التي تستغرقها الأحداث في تصاعدها باتجاه المستقبل أو في تراجعها نحو الماضي. و هكذا فالإضمار هو الجزء المسقط من الحكاية في النص ، مثل قول الراوي : "ومرت خمس سنوات" ، فقد أسقط الراوي في هذه الجملة القصيرة أحداثا كثيرة وقعت خلال تلك السنوات الخمسة من عمر الحكاية. فصار زمن الحكاية يساوي ههنا "س" في حين أنّ زمن الخطاب يساوي صفرا ، وفق المعادلة الآتية :ز-ن=0/ز-ح =س.

4- المشهد : (Scène)

و يسمى تقليديا بالفترة الحاسمة ، و يقوم أساسا على مسرحة الحدث ، بحيث يصاحب الأحداث و الفترات الهامة من الحكاية تضخم نصي ، فيكون زمن النّص مساويا أو مقاربا لزمن الحكاية في هذه الحالة. و يتكون المشهد من عنصرين أساسيين هما الحوار و الحركات الجسدية القصيرة الأمد ، التي لا يحتاج تمثيلها إلى وقت أطول بكثير من سردها. و يجب التنبيه إلى أنّ الأحداث في المشهد تتوالى بكل تفاصيلها و جزئياتها ، بخلاف "المجمل" الذي يوجز مضمون الأحداث و لا يورد إلاّ أهمها. [و كمثال على المشهد ، نجد أنّ الحوار يتساوى فيه زمن لفظه و زمن مقروئيته إلى حد كبير] و يمكن التعبير عنه بالمعادلة الآتية : ز-ح= ز-ح[1]

5 -المدّ : (extension)

في المدّ يكون زمن الخطاب أطول من زمن الحكاية على المستوى الانطباعي، على الأقل. و يتعلق هذا الشكل السردي باللحظات الذهنية أو تيار الوعيّ الداخلي الذي يتم من خلاله استذكار فترات من الماضي ، أو التطلع إلى المستقبل. غير أنّ هذه اللحظة الاستذكارية أو الحلمية لا تتجاوز ثوان أو دقائق ، لكن زمن سردها يطول ، فيغدو زمن النص أطول من زمن الحكاية ، ممتدا على مدى صفحات من الكتاب ، و يمكن التعبير عن المدّ بالمعادلة الآتية : ز-ن> ز-[2]

---

1 أنظر هذه الأنساق السردية في جميل شاكر و سمير المرزوقي. م.س. ص. 89...93.

2 موريس أبو ناصر. الألسنية و النقد الأدبي في النظرية و الممارسة. 1979. ص. 103.

من خلال ما سبق ، تبدو أهمية دراسة الأنساق المختلفة التي يمكن أن ترد في النّص. فهي "تنمّي معرفتنا للطبيعة الزمنية للنص القصصي و تفضي إلى ضبط النسق الغالب على الأثر الأدبي فتجعلنا نفرّق بين النصوص المتسمة بتردّ في نسقها العام يترتب عنه تكثيف للوصف و النصوص التي تكثر فيها الإضمارات و المجامل بحيث تتميز بتقلّص أقصى على مستوى نسقها العام ، والنصوص العديدة المشاهدة التي يختص نسقها العام بتضخم أقصى"[1]

3- الرؤية و الصوت : (Vision et voix)

كنا قد أشرنا من قبل إلى هذه القضية السردية المتعلقة بنظام الحكي ، و ذلك في سياق حديثنا عن الفرق بين الحكاية و الحبكة (Histoire et intrigue). لكن يبقى لنا أن نحدد أهمية هذه القضية على المستوى الزمني، و صلتها بموقع السّارد مما يحكي ، أي المسافة بين المؤلف و السارد أو الرّاوي. و في هذا الصدد، يميّز "جيرار جينات" بين نظام النص و نظام القص "فنظام النص يحدده نشاط السارد (Narrateur) ، و الأحداث التي هي موضوع القص تترتب وفق وجهة نظر. وهذا ما يفسّر استخدام الاستباقات (Anticipation) ، و العودة إلى الوراء أي ما يسمى بـ (Prolepse) الاستباق و (Analepses) الإرجاع.[2]

إذن فتقديم الملفوظ السردي أي الحكاية تحتاج إلى وجهة نظر ، يتخذها السارد أو ما يسمى "بالذات المتلفظة" من الأحداث و الشخصيات. فـ"السارد هو الذي يجسد المبادئ التي ينطلق منها انطلاق الأحكام التقويمية ، و هو الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجلوها ، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره "للنفسية" ، و هو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي ويختار التتالي الزمني أو الانقلابات الزمنية ، فلا وجود لقصة بلا سارد" [3] لكن إذا كان يستحيل غياب السارد في العمل السردي ، فما هي العلاقة التي تربط بين السارد و المؤلف ، بغض النظر عن علاقتهما بالقارئ؟

إنّ "السارد (Le narrateur) قد يكون في وضع يبعده بعدا ساحقا ، عما يطلق عليه كثير من منظري الرواية الغربيين : "طودوروف" (T. Todorov) و" جيرار جينات " (G. Genette) و" واين بوث" (Wayne Booth) : "المؤلف الضمني" (L’auteur impliate). و أمّا هذا البعد ، في حدّ ذاته فقد يكون معنويا ، و قد يكون فكريا كما قد يكون فيزيقيا أو زمنيا ، حيث نلفي معظم المؤلفين بعدانا عن السارد ، و ما ذلك إلا لأنهم يعلمون كيف ستنتهي أحداث الرواية".[4]

---

1 سمير المرزوقي و جميل شاكر م.س.س ص. 94.

2 جيزيل فالاسي. في مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. تأليف مجموعة من الكتاب تر: رضوان ظاظا ، عالم المعرفة. العدد 221. الكويت مايو 1997. ص. 249.

3 طودوروف. م.س. ص. 56.

4 عبد المالك مرتاض. م.س. ص. 237.

إنّ هذه المسافة ، طالت أو قصرت، بين السارد و المؤلف الضمني تظل قائمة في نظر أولئك المنظرين ، حتى لو كان الضمير المنسوب إلى الشخصية أو السارد هو "أنا". فـ"القصة المسرودة على لسان ضمير المتكلم لا توضح صورة ساردها بل تجعلها ضمنية أيضا".(1)

و سواء وقع التداخل أو التباعد بينهما فإن الحاصل أنّ هناك هويتين مستقلتين تتبادلان العلاقات السردية فيما بينهما ، كأن المؤلف ليس هو السارد ، والسارد ليس هو المؤلف. و هذا ما جعل ناقدا مثل "عبد المالك مرتاض" ينفي هذا الزعم و يعلن أنّ السارد الحقيقي هو المؤلف و ليس الشخصية مهما كانت طبيعتها في العمل السردي ، و مهما كان الضمير المستخدم.لذلك يقول :
" المؤلف، ببساطة، يكتب رواية مؤلفة من عدة حكايات و شخصيات، و هو الذي يضع كل مكوناتها السردية، و هو الذي يعبّر عنها بلغته الخاصة...فالشخصيات ليست المؤلف ، كما أن المؤلف ليس الشخصيات. فهو السارد من الخلف في الشكل السردي القائم على استعمال ضمير الغائب ، و هو السارد الحاضر في سرده لدى استعمال ضمير المخاطب ... و أمّا السرد بضمير المتكلّم فعلى الرغم من أنّه يتداخل مع السارد ، فإنّ أي عاقل سيميّز بين الأمر و الأمر ، و سيدرك أنّ هذا السارد ليس إلا مؤلف النّص السردي ، قبل كل شيء، و هو مؤلف مباشر ، لا ضمني، و حقيقي لا وهمي، و واقعي لا خرافي"(2)

و مهما يكن ، فإنّ الذي يكتسي أهمية في هذا السياق العلائقي هو الدلالة التي ينطوي عليها حضور السارد أو غيابه ، فمع حضور السارد نجد أنفسنا أمام أسلوب مباشر يطلق عليه "الطريقة التحليلية" و مع غيابه نكون أمام أسلوب غير مباشر يسمى "الطريقة التمثيلية". ففي الطريقة الأولى يرسم الروائي شخصياته "من الخارج، يشرّح عواطفها و بواعثها و أفكارها وأحاسيسها ، و يعقّب على بعض تصرفاتها ، و يفسر البعض الآخر ، و كثيرا ما يعطينا رأيه فيها صريحا دونما التواء"(3). أما في الطريقة الثانية "فإنّه ينحّي نفسه جانبا ، ليتيح للشخصية أن تعبّر عن نفسها ، و تكشف عن جوهرها، بأحاديثها و تصرفاتها الخاصة ،و قد يعمد إلى توضيح بعض صفاتها ، عن طريق أحاديث الشخصيات الأخرى عنها ، و تعليقها على أعمالها". (4) و للكاتب أن يمزج بين الطريقتين. و يميل كتاب الرواية المعاصرة في مجملهم إلى الطريقة التمثيلية التي لا يكون فيها تدخل المؤلف مباشرا. و يشيع هذا النمط من التصوير في قصص الترجمة الذاتية ، أو الرسائل ، أو رواية "تيار الوعي"(5)

---

[1] طودوروف. م.ن. ص. 57.
[2] عبد المالك مرتاض. م.س. ص. 242-243.
[3] محمد يوسف نجم. فن القصة. دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ،ص. 98.
[4] المرجع نفسه. ص.ن.
[5] أنظر هذه الأساليب في عبد المالك مرتاض. م.س.ص. 177-179.

و يقودنا هذا التحليل إلى الحديث عن توظيف الضمائر الثلاثة ، و دلالته في العمل السردي ، لارتباطها بالرؤية التي يصطنعها الروائي ، لتقديم حكايته ، وبالزمن و بالشخصية ، و لعل أكثر الضمائر استعمالا في الأعمال القصصية هو ضمير الغائب ، و ذلك لأسباب ليس ههنا مجال عرضها. و يشير كل ضمير من تلك الضمائر إلى طرف من أطراف الشبكة السردية، فـ "في كل مرّة تكون القصة خيالية تدخل الضمائر الثلاثة حتما في الموضوع : ضميران حقيقيان :الكاتب الذي يروي القصة ، و يقابله في المحادثة الضمير "أنا"، و القارئ الذي تروى له القصة ، و يقابله الضمير "أنت" ، و أخيرا شخص وهمي هو البطل الذي نروي قصته ، و يقابله الضمير "هو" " (1) .غير أنّنا نجد هذا الشخص الوهمي قد يؤدي دور السارد ، ليكون هو مبلّغ الحكاية بدلا من المؤلف الضمني ، فيتخذ حينها ضمير المتكلم ، و أحيانا أخرى ضمير المخاطب حين يخاطب نفسه . و فيما يأتي ، نستعرض بشيء من الإيجاز وظائف هذه الضمائر الثلاثة :

أ ـ ضمير الغائب :

يعادل ضمير الغائب الزمن السردي في حدّ ذاته ، فهو الذي يسند إليه إنجاز الفعل الروائي و الدلالة عليه ، فمن دونه لا تقوم للرواية قائمة كما أنّه يجسد من الوجهة الشكلية الأسطورة، فهو يوفر للقراء ما يمكن تسميته بـ"أمن الأسطرة"(2)

ب- ضمير المتكلم :

يمتلك ضمير المتكلم في العمل السردي قدرة فنية مدهشة ، إذ تكاد معه تمّحي "الفروق الزمنية و السردية بين السارد و الشخصية و الزمن جميعا، إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه ، في هذه الحال، إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية"(3) . و يتم اللجوء إليه عادة إذا ما اتخذ العمل السردي صيغة الرسائل أو المذكرات أو جعل تيار الوعي وسيلة لرواية الأحداث. و من الثابت "أنّنا نستعمل، بالطبع، صيغة المتكلم في كل مرة نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة وإثباتا"(4) ،و هي الوظيفة التي يعجز عن أدائها ضمير الغائب لما يكتنفه من ريبة فيما يروي ، و من هنا جعل "رولان بارت" (R. Barhtes) ضمير المتكلم شاهدا ، في حين اعتبر ضمير الغائب ممثلا. (5) و فيما يأتي نوجز أهم الوظائف الجمالية لضمير المتكلم :

-1- يجعل ضمير المتكلم المتلقي أكثر إقبالا على معايشة العالم الروائي ، لتوهمه بأنّ المؤلف هو إحدى الشخصيات التي تنجز الفعل القصصّي ، كما أنّ

---

[1] ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة. تر. : فريد أنطزنيوس ، منشورات عويدات : 1971 ص. 63.
[2] أنظر عبد المالك مرتاض. م.س. ص. 180.
[3] عبد المالك مرتاض : م.س. ص. 184.
[4] ميشال بوتور : م.س. ص. 65.
[5] عبد المالك مرتاض : م.س. ص. 187.

اختفاء المؤلف وراء هذا الضمير يجعل المتلقي لا يشعر بأنّ الأحداث و مآلها هي من إيعازه و توجيهه.[1]

-2- في حين يحيل ضمير الغائب على الموضوع ، نجد أنّ ضمير المتكلم يحيل على الذات ، فوظيفة الأول برّانية ، أمّا وظيفة الثاني فهي جوّانية. و هذا ما يجعل صيغة المتكلم أداة حيوية للحوار الداخلي ، و للتعبير عن مكنونات الشخصية.[2]

و في هذا الصدد نشير أيضا إلى أنّ ضمير المتكلم يمتلك طاقة شعرية هائلة ، لا تناط بالضمائر الأخرى ، فهو الذي يتوسله الراوي لوصف تياره الشعوري الداخلي ، و إحساسه بالأشياء.

ج – ضمير المخاطب :

يأتي هذا الضمير في الدرجة الثالثة بعد ضمير الغائب و ضمير المتكلم ، وذلك لضآلة وروده ، و حداثة نشأته في الأعمال القصصية ، كما يفسر ذلك "مرتاض". و هو في تحليله لوظيفة هذا الضمير، يرى أن استعماله يأتي "وسيطا بين ضمير الغائب و المتكلم؛ فإذا هو لا يحيل على خارج قطعا ، و لا هو يحيل على داخل حتما ؛ و لكنه يقع بين بين ، يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغياب ، و يتجاذبه الحضور الشهودي الماثل في ضمير المتكلم" [3] و يرى "ميشال بوتور" (M. Butor) أنّ ضمير المخاطب يمثّل في الرواية "الشخص الذي نروي له قصته الخاصة به"[4] ،و ذلك لأنه "لو كان هذا الشخص يعرف هو نفسه قصته بكاملها ، و لو لم تكن لديه موانع لسردها، للغير ، أو لروايتها لنفسه ، لوجب استعمال صيغة المتكلم". [5] و هذا ما يبرر به "ميشال بوتور" استعمال ضمير المخاطب في الرواية. لكننا نرى من جانبنا أن استخدام هذا الضمير قد لا يكون أحيانا نتيجة لتلك الأسباب التي ذكرناها ، بل قد يكون في لحظة متأزمة من لحظات السرد الروائي ، إذ تعيش الشخصية وضعا نفسيا انفصاميا فتلجأ إلى مخاطبة نفسها ، كأنّما هناك أنوان داخل الشخصية يتجاذبان المد و الجزر.

و ختاما لمسألة الضمائر هذه نقول إنّه يمكن للروائي أن ينوّع استعمال الضمائر الثلاثة في عمله الروائي متى رأى ذلك مناسبا.

***المظهرالتركيبي :**

---

[1] م.ن. ص. 184.
[2] م.ن. ص. 185.
[3] عبد المالك مرتاض : م.س. ص. 189.
[4] ميشال بوتور : م.س. ص. 68.
[5] م.ن. ص. 89.

يرى الباحثون البنيويون أنّ النّص القصصّي باعتباره خطابا سرديا أو بنية سردية ، يمكن تقسيمه إلى وحدات دنيا ، و ذلك لفهم العلاقات التي تربط بين بنى النّص السردية. و في هذا الصدد ، يتم البحث عن العلاقة المهيمنة ، التي تسم النص في أجزائه و مجمله. لذلك يقول "طودوروف" (T. Todorov) موضحا هذه القضية :"نسلّم هنا بأنّ كل نص قابل لأن يحلـّل إلى وحدات دنيا. و ما يمكن اعتماده مقياسا أولا ، نميز به بين العديد من البنى النصية ، إنّما هو نمط العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات المشتركة الحضور ... فإذا قلنا إنّ كتابا ما يمثّل على وجه الخصوص هذه البنية دون تلك ، فالمقصود أنّ العلاقة المعنية هي المهيمنة."[1]

و لاشك أنّ نمط هذه العلاقات النصية التي تقوم بين الوحدات السردية هي على مستوى البنية السطحية (النحوية) تشكل العلاقة السببية التي تبرّر الانتقال من وضعية سردية إلى أخرى في العمل القصصي. و في هذا الصدد سنتناول أنماطا من التحليل الهيكلي للنص السردي ، بشكل موجز.

-أ- <u>مقاربة فلاديمير بروب</u> : (V. Propp) في تحليله للحكاية الشعبية الروسية من خلال كتابه "مورفولوجيا الحكاية" ، إذ كان غرضه تحديدا هو "وصف الحكايات حسب أجزائها المكوّنة و علاقة هذه الأجزاء بالمجموع."[2] وهكذا استطاع أن يحدد لنا الوحدات الجوهرية للحكاية الشعبية في مجموعة من الأنساق و الوظائف التي تمثل الشكل الثابت لكل حكاية خرافية. و هو يعرّف الوحدة الوظيفية بأنّها "فعل شخصية قد حدد من وجهة نظر دلالاته في سيرورة الحبكة."[3] و قد أحصى "بروب" في هذا الصدد إحدى و ثلاثين وظيفة ، تتلو الواحدة الأخرى في نسق محكم تراتبي [4] ، ليس ههنا مجال ذكرها ، لأنّها تعنى بشكل سردي معيّن هو الحكاية الخرافية. و مع ذلك شكلت نظرية "بروب" الوظيفية أساسا نظريا لأبحاث البنيويين في مجال التحليل البنيوي للنصوص السردية.

-ب- <u>مقاربة "تودوروف"</u> : يقسم "تودوروف" ،من خلال كتابه "الشعرية" ، النص إلى مستويات نحوية هي الجملة و المقطع و النص. ثم يبيّن طبيعة كل وحدة من هذه الوحدات ، فيعمد أولا إلى تحليل الجملة السردية و يرى أنّها تتكون من مسند و مسند إليه. و بعدها يصف لنا نمط العلاقات بين الجمل السردية فيميّز "بين العلاقة المنطقية أو علاقة الاستتباع التي تربط بين الجملة -السبب و الجملة-النتيجة ، و التي يرمز لها بالعلاقة ($\Leftarrow$)، و العلاقة الزمنية

---

[1] طودوروف. م.س. ص. 58.
[2] عبد الحميد بورايو : منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1994 . ص. 19.
[3] م.ن. ص. 20.
[4] انظر مجموع هذه الوظائف في : عبد الحميد بورايو، المرجع السابق ص. 20-22 و جميل شاكر وسمير المرزوقي : المرجع السابق. ص. 25-55.

التي تسجل تتابعا في الزمن و يرمز إليها بالعلامة (+) ، و علاقة التوازي المكاني".[1] ثم يرى أنّ النص يمكن تقطيعه إلى متتاليات من الجمل ، ، تشكل كل متتالية وحدة عليا. أمّا حدود المتتالية فهي موسومة – كما يعبّر- بتكرار غير تام للجملة الأصلية ، كأن يتم الانتقال في متتالية من وضعية هادفة إلى وضعية مضطربة في متتالية أخرى. [2]

ج- مقاربة "غريماس" : (Greimas) التي تعتمد في تقسيم النص السردي على معايير سردية فاصلة(demarcatif) في بحثه العلامي (semiotique) ، و هي تتمثل في إحدى الإمكانيات الآتية :

1-انفصال أو اتصال زمني :

و يتعلق الأمر بالاستعمال النحوي للأزمنة ، فإذا اختلفت صيغة الزمن المستعمل ، كان ذلك علامة على الانتقال إلى مقطع نصي جديد ، كأن تكون الحكاية ملفوظة في الحاضر ، فيأتي استعمال الماضي ليدل على مقطع جديد يعدّ ضمن السياق الزمني لترتيب أحداث لاحقة ،كما يدل استعمال صيغة المستقبل على مقطع نصي جديد هو عبارة عن سابقة ، وهكذا...

2-انفصال أو اتصال مكاني :

يعد المقياس المكاني عاملا مهما في تقطيع النّص ، فكل إبدال للإطار المكاني يعتبر انتقالا إلى مقطع نصي جديد.

3-انفصال أو اتصال على مستوى الفاعلين :

يعتبر ظهور أو غياب هذا المقياس عاملا موضوعيا دقيقا في تقطيع النّص ، فالانتقال من نمط خطابي إلى نمط آخر كالمرور من مقطع وصفي إلى حوار (مشهد) علامة على وجود مقطع نصي جديد.[3]

---

[1] انظر طودوروف. م.س. ص. 68 ، 99 ، 70.

[2] أنظر طودوروف م.س. ص. 69-70.

[3] أنظر هذه المقاييس في سمير المرزوقي و جميل شاكر م.س. ص. 95.96.

الرواية الجديدة (nouveau roman)

يعود إفرادنا لمبحث خاص بالرواية الجديدة إلى أنّ نموذجي الدراسة المقارنة :"مارسيل بروست" و "رشيد بوجدرة" يرتبطان في كتابتهما الروائية بظاهرة الرواية الجديدة ،إن بشكل أو بآخر. فالأول " حاول ، جهده، تحويل مسار الرواية في كثير من أصولها العامة، ويكاد النقاد يجمعون على أن هذا التحول تاريخي ، و يتمثل في روايته الشهيرة "بحثا عن الزمن المفقود" [1] أما الآخر ، فقد حاول تجريب هذا الشكل الروائي في روايته "التطليق" كما سنوضح ذلك فيما بعد.

لذلك يحسن بنا أن نلقي الضوء على هذه الظاهرة الأدبية في حقل الإبداع الروائي ، و هي ظاهرة أخذت في الظهور منذ الربع الأخير من القرن العشرين . و قد حمل لواءها كل من "آلا نروب غربيه" (Alain robbe grillet) و "ميشال بوتور" (Michele butor) و " صامويل بيكيت " (Samuelle beckett) و "كلود سيمون" (Claude simon) و" نتالي ساروت" (Nathalie saraute). و من خلال أعمالهم الروائية ، تجسدت معالم شكل روائي جديد ، يتجاوز ما كان سائدا من تقنيات و مفاهيم في الكتابة الكلاسيكية . إنها ثورة حقيقية على التقليد تتساوق مع روح العصر الذي نشأ فيه و حاجاته و أساليب عيشه . إنها تعكس في جوهرها الفني و بعدها الجمالي و أفقها الفلسفي حالة حضارية جديدة ، لم يعد معها ممكنا الاعتماد على ركائز السرد الكلاسيكي ، فقد رفض رواد الرواية الجديدة " مفاهيم تجاوزها الزمن مثل: الشخصية و التاريخ والالتزام و التمييز بين الشكل و المضمون . لم تعد الرواية الجديدة[عندهم] عرضا و لا علاقة خطية ، إنما أصبحت بحثا و تميزت بتداخل الزمن ، وبتجميع مشاهد تقع في نفس اللحظة و بعرض ترجمات مختلفة لنفس المشهد وبحضور ملحّ للأشياء و حركة مضاعفة للابتكار و المحو ".

و هذا ما يناقض فعلا بنية السرد الكلاسيكي الذي يقوم في تجلياته الكبرى على "رسم ملامح الشخصيات ، و تقديم الحوار ، و تحليل الأحداث، و بناء الوصف، و رواية السرد، وكتابة النص" [2] ،و على خطية الزمن الذي لا يحيد عن سيرورته المتصاعدة و عن الطريقة التحليلية في عرض المادة القصصية باعتماد "الرؤية من الخلف" التي تعين الكاتب على توجيه الأحداث و تقويم الشخصيات.

إن هذا التحول الذي طرأ على الكتابة الروائية ، لا ريب ، أنه يرتد إلى تلك التحولات التاريخية التي عرفها القرن العشرون في جميع مجالات الحياة ، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية. فالثورة التقنية التي حدثت في العالم أدت إلى تغيير جذري في القيم و المعايير و الأفكار و المعتقدات أي أنها أفضت إلى تغيير البنى الثقافية للمجتمعات الغربية خاصة، و المجتمعات الأخرى بشكل متفاوت.

---

[1] عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص 69

[2] عبد الملك مرتاض .م.س. .ص 56

وهذا ما أدى حقا إلى تغيّـر في الذوق الجمالي العام ، و إحداث قطيعة معرفية مع الأنظمة الأدبية السابقة. أضف إلى ذلك ما صاحب هذا التطور التقني و العلمي من نزعة الشك التي أفضت إلى عدمية مطلقة عبّرت عنها الفلسفة الوجودية ،فلم يعد ممكنا مع الحقائق التي عاشها إنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية أن يثق بالدين و الفضيلة والإيديولوجيا، و بدلا من ذلك سادت القيم الرأسمالية و نزعة التحرر في جميع الميادين. و أدى طغيان النزعة المادية إلى تغييب فعالية الروح وإلى تشييء العالم.

كل ذلك كان له تأثيره القوي في اتجاه الرواية الحديثة و المعاصرة من حيث التقنيات المستخدمة في فن السرد القصصي، مع ما يحمل من دلالات نفسية وفلسفية.

و هكذا فإن عالم الرواية التقليدية هو غير عالم الرواية الجديدة ، ذلك أن الواقع التاريخي الذي تولّـد عنه كل منهما يختلف عن الآخر. إن الفرق بين عالميهما هو الفرق "بين أدب "هادف" و أدب "إشكالي". فالأول يتشبّـث بمشكلات إنسانية و اجتماعية بمعناها الحصري ، مشكلات تستطيع البشرية أن تجد لها حلا، و الثاني يهتم بالصدى الميتافيزيقي و الأخلاقي لأفعالنا ومصيرنا"[1]

إن اختلاف هذه القضايا المطروحة بين النموذجين ، واكبه اختلاف في اللغة و التقنيات السردية بينهما. و سنقتصر فيما يأتي على بيان أهم الخصائص التي تتميز بها الرواية الجديدة عن نظيرتها التقليدية من حيث الزمن و الشخصية واللغة.

أ - الزمن :

لقد تغير مفهوم الزمن في الرواية الجديدة ، إذ أصبح الروائيون الجدد يعمدون – حسب تعبير "سارتر" (J.P.Sartres) إلى البعثرة المنهجية للزمن ، فتجاوزوا خطّيته المنطقية وفق الصورة الآتية : ماض ،فحاضر، فمستقبل ، و مردّ هذا الأمر هو رفضهم لحتمية التاريخ ذاته فـ"إذا كانت الرواية التقليدية تحترم التاريخ و تمجّده ، بحيث تراها تخضع للتسلسل الزمني الطبيعي أو المنطقي ... فإن الرواية الجديدة و معها النزعة النقدية البنوية ترفض مفهوم الزمن، أو على الأقل ترفض سلطانه؛ محاولة التملص منه بالعبث به، و النيل منه، و التشكيك في أمره بتقديمه حيث يجب أن يؤخر ، و بتأخيره يجب أن يقدّم ، و بالهروب من وطأته تحت أشكال متنوعة من السرد"[2]. و هكذا فإن الاتجاه الزمني الغالب فيها – كما يتجلى عند كتابها – هو المتقطّع، فيتداخل الحاضر بالماضي ، و الماضي بالحاضر،و الحاضر بالمستقبل ، و تبلغ فوضى الزمن عندهم ذروتها عندما يحاول

---

[1] د.م. ألبيريس . المرجع السابق . ص 34

[2] عبد الملك مرتاض م.س. ص.35

بعضهم تقديم الأشياء دفعة واحدة أي تجميع المشاهد في لحظة واحدة مما يتطلب تقنية سردية حيوية قادرة على تحقيق ذلك.

ب الشخصية :

تعدّ الشخصية إحدى المكوّنات الأساسية للعالم القصصي في الرواية التقليدية، وخصوصا الشخصية الرئيسة(البطل). و تكمن أهميتها البالغة في إنجاز الحدث ، فإما أن تكون هي الفاعل السردي أي القائمة بالفعل و المؤثرة فيه ،أو أن تكون هي المفعول السردي أي المتأثرة بالفعل و التي يقع عليها الفعل السردي.

بالإضافة إلى أن الشخصية بملامحها الخاصة و دورها المراد لها تعبّر عن رؤى ومواقف يريد الكاتب أن يكشف عنها ، كما أن وجودها ضروري لاستمرار الحركة السردية . لذلك نالت قسطا أوفر من اهتمام الروائيين الكلاسيكيين ، ويرجع "عبد الملك مرتاض" سرّ هذا الاهتمام برسم الشخصية أو بنائها في العمل الروائي إلى هيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من جهة ، و هيمنة الإيديولوجيا السياسية من جهة أخرى [1]. غير أنه مع ظهور الرواية الجديدة أخد دورها يتضاءل إلى حدّ جعلها جزءا من الديكور العام، فهي لا تختلف في طبيعتها عن جزئيات الإطار المكاني و مفردات العالم الخارجي،"فإذا هي مجرد رقم، أو مجرد حرف ، أو مجرد اسم غير ذي معنى ، و إذا هذه الشخصية طورا إنسان ، و طورا آلة ، وطورا شيء ، و طورا آخر عدم [و هكذا صارت] غاية الكتّاب الجدد في تعاملهم مع الشخصية أنهم يثبتون للقارئ لا تاريخية هذه الشخصية ، و لا واقعيتها ، بل لا وجوديتها ، و لكن على أنها كائن من ورق مثلها مثل اللغة و الحدث والزمان و الحيّز و المشكلات السردية الأخرى"[2].

على هذا النحو، تبدّلت صورة الشخصية في الرواية الجديدة ، و لم يعد ثمة وجود لمفهوم البطل في القصة ، ذلك أن العالم الغربي المعاصر لم يعد بحاجة إلى أبطال يقودونه نحو الانتصار و المجد ، كما كان ذلك في القرون الوسطى، بل استعاض عنهم بالآلة التي تبوّأت المكانة الكبرى في عالم الإنسان الأوروبي ، وصار ذلك مظهرا من مظاهر التشيّؤ[3].

ج – اللغة :

إذا كانت مسألة اللغة تتخذ بعدا بلاغيا في الرواية التقليدية من حيث التأنّق في انتقاء الألفاظ و مراعاة قواعد اللياقة الأدبية ،إلا أن ذلك لا يعدو كونها، عندهم، وسيلة لخدمة غاية أخلاقية أواجتماعية ، في حين غدت عند الروائيين الجدد غاية في حد ذاتها. فهي موضوع للّعب و مجلبة للذة الجمالية عند "بارت"

---

[1] انظر عبد الملك مرتاض .م.س. ص. 86
[2] عبد الملك مرتاض م.ن. ص 54
[3] أنظر مجلة الشورى ص.

(R.Barthes) [1]. و هي بسيطة ، مألوفة، لكنها مشحونة بالزخم الشعري. و لعل أكثر أشكال اللغة الشعرية ذيوعا عندهم هي لغة الحوار الداخلي "المونولوج" ، "فقد وقع شيء من الحرص الشديد على استعمال هذه الإجرائية [المونولوج] في الرواية الجديدة لدى كثير من الكتاب الفرنسيين ، ابتداء من "ناطالي صاروط" (N.Sarraute) إلى "ألان روب غريي" (Alain Robbe- Grillet) في "الغيرة" (La jalousie) إلى "صمويل بيكيت" (S.beckett) إلى "كلود سيمون" (Claude Simon) ... إن المناجاة [المونولوج] أو مفارقات الكتابة تتخذ لها قناعا من أجل أن تحلم ببراءة الكلمة في نشأتها الأولى"[2]

إن اللغة في أعمال الروائيين الجدد تأتي صدى للحالة الدرامية الراهنة. ومع السطور الأولى من القصة تجد نفسك في قلب المأساة، "في عالم يبعث على الحيرة ، تجردت فيه الأشياء و الكائنات و الأحداث من العلاقات المألوفة" [3].
و من الطبيعي أن تواكب اللغة هذا التوتر المفاجئ الذي يصدم القارئ و يدهشه فيتغير نسق الجمل و يفيض الوعي على الكلمات.

---

[1] انظر عمر أوقان .م.س. ص 28/22
[2] عبد الملك مرتاض .م.س. ص. 138
[3] د.م. ألبيريس .م.س.ص.11

البـاب الأول

مقارنـة موضوعاتيـة (thématique)

« Il n’ya de science que du caché »

Gitant Bochelard

الفصل الأول

بين السيرتين

إن التأسيس لمقارنة أدبية، تقتضي منا البحث عن عوامل التأثر و التأثير بين نموذجي المقارنة الأدبية لتأكيد فرضيات البحث على وجود نقاط تقارب و تلاق بين النموذجين ،موضوع المقارنة، سواء تعلق ذلك بأسلوب حياتهما أم بأسلوب أدبهما. و لا يعني البحث عن القواسم المشتركة بينهما نفي خصوصية كل منهما، لأن الإبداع يقوم أساسا على نزعة التفرد و التميز الكامنة في شخصية المبدع.
ومع هذا ،فإن انطلاق الكتابة من العدم شيء يستحيل على الفنان المبدع ، إنه يبدأ دائما من حيث انتهى الآخرون. و هو في كل ما ينتج مدين لغيره بالفضل الإبداعي. لذلك فإن التأثر بالسابقين و تمثّل أساليبهم في الأدب و في التفكير يعدّ أمرا عاديا ، عند المبدع إلى أن يشق لنفسه منهجا خاصا به هو نتاج تقاطع قراءاته و خبراته. و عليه ارتأينا أن نفرد فصلا خاصا نقارب فيه بين سيرة "مارسيل بروست" (Marcel Proust) و سيرة "رشيد بوجدرة" لمعرفة الدلائل و الشواهد على تأثر هذا الأخير بالأول . و فيما يأتي عرض للسيرتين:

- **سيرة مارسيل بروست** (Marcel Proust)

هو أحد أكبر أعمدة الأدب الفرنسي لما حققه عمله الروائي الضخم "بحثا عن الزمن المفقود" (A la recherche du temps perdu) من شهرة واسعة له ، ارتقت به إلى آفاق العالمية. يصفه لنا "ميشال ليريس" (Michel Leiris) بأنّه :" رجل بدا أولا محررا اجتماعيا (متعاونا مع الفيغارو) ، ثم روائيا سيكولوجيا...قبل أن يعترف له بما أصبح عليه الآن : مبدعا و شاعرا" [1] . و لعل إنجازه الأدبي ذاك هو مجموع هذه الصفات كلّها : الإثارة السردية ، والتحليل النفسي و الحساسية الشعرية.

ولد "مارسيل بروست" في العاشرة من جويلية لسنة 1871 "بأوتاي" (Auteuil) في بيت عزّ و شرف. فقد كان أبوه "أدريان بروست" (Adrien Proust) أستاذا مبرّزا في الطب (Professeur agrégé de médecine)، أمّا أمه فهي "جان ويل" (Jeanne Weil)[2] من أسرة يهودية ثرية [3] . كانت تتمتع بذوق فني و أدبي سام [4] ،ممّا كان له أثره البالغ في توجيه اهتمامات ابنها "مارسيل" ، و صقل موهبته الأدبية. و حسب "برنار غروس" (Bernard Gros) ، فإنّ أول إصابة له ، خانقة بالربّو (Asthme) ، كادت تودي بحياته ،

---

[1] « Un homme qui a d’abord passé pour un chroniqueur mondain (collaborateur du figaro), puis un romancier psychologique… avant d’être reconnu pour ce qu’il est : un créateur et un poète »
Magazine littéraire :(Le siècle de Proust de la belle époque a l’an 2000) ,4ème trimestre 2000 P. 09.
[2] Ibid. p.09.
[3] « Jeanne Weil, qui appartient à une riche famille juive »
Corole Auroy : Proust : un amour de Swann. Gallimard, paris, 1993. P. 06.
[4] IBID. p.06

في غابة "بولون" (Boulogne) ، كانت في سنة 1880[1] ،في حين يردها "جان إيف تاديي" (Jean Yves Tadié) إلى سنة 1881 ، تاريخ انتسابه إلى المسرح لأول مرة[2].

و منذ تلك اللحظة ، لحظة النوبة الخانقة ، أدرك كم هو مهم جدا الهواء في حياته ، الشيء الذي لم يكن يعير له بالا من قبل -كما يصرح هو بنفسه- .و مع إدراكه حينها للتهديد المستمر الذي يحدق بحياته، ، تنامى إحساسه الحاد بخطر الموت ، و بأهمية الفن في حياته بوصفه وسيلة للدفاع ضد هذا الخطر المطلق. وهو الأمر الذي كان له أثر كبير في رسم معالم رؤياه تجاه الحياة الإنسانية والعالم، و تغيير سلوكاته الحياتية.

و في سنة 1882 التحق "مارسيل" بثانوية "كوندورسيه" (Condorcet) بـ"باريس" لمتابعة دراساته.[3] و في هذه المرحلة من الدراسة و ما تلاها كان كثير التغيب بسبب سوء صحته و إغراقه في القراءة و الحلم . غير أنّ تشخيص الأب كان يرد حالة ابنه هذه إلى فقدان الإرادة. [4] و في سنة 1885 ، عيّن أبوه أستاذ علم الصحة (Hygiène) بكلية الطب لـ"باريس"[5]

و في استجواب مدرسي لسنة 1886 عن مؤلفي الموسيقى المفضلين لديه، أجاب:"موزار" (Mozart) و "غونو" (Gounod) . و عن تصوّره للسعادة قال :"هي أن أعيش بقرب كل أولئك الذين أحبهم ، مع مفاتن الطبيعة و مجموعة من الكتب و قطع موسيقية ، إلى جانب المسرح الفرنسي". أما تصوره للشقاء فلخصّه في قوله :"أن أكون منفصلا عن أمي" [6] . و يعبّر التصريح الأخير عن تعلّقه الشديد بأمّه ، فهي، إلى حدّ كبير، صانعة شخصيته. و لذلك كانت وفاتها فيما بعد كارثة حلت بحياته.

---

[1] Bernard Gros. A la recherche du temps perdu à « Subnn » au « temps retrouvé » Hatier. Paris. 1981. P. 05.

[2] Magazine Littéraire : ibid. P. 09.

[3] « 1882 : Marcel Proust entre en cinquième au lycée Condorcet, où il fera ses études secondaires » - Magazine littéraire
Op. cit. P. 09.

[4] « Le Dr Adrien Proust diagnostiquera plutôt comme un « manque de volonté » perturbent sa scolarité et provoquent redoublement et longues absences » - Carole Auroy. Op. cit. P. 7/8.

[5] « …Son père est nommé professeur d'hygiène à la faculté de médecine de Paris ».
Magazine Littéraire. Ibid. P.09.

[6] « 1886 : Première réponses à un questionnaire : Ses compositeurs favorises : Mozart et Gounod. Son idée du bonheur : Vivres près de Tons ceux que j'aime avec les chames de la nature, une quantité de livre et de partitions, et pas loin un théâtre français » « être séparé de Maman » est son idée du Malheur.
Magazine littéraire : ibid. P. 09.

و ما تكاد السنوات الثلاثة اللاحقة بثانوية "كوندورسيه" تمرّ حتى يكون "مارسيل" قد أنهى دراسته في قسم البلاغة ثم في قسم الفلسفة لينال على إثرها جائزة الشرف في الفلسفة [1] . وفي هذه المرحلة كان مارسيل قد قرأ "باراس" (Barrès) و "رينان" (Renan)و "لوتي" (Loti) ، و نشر مع زملائه بالمدرسة "المجلة الخضراء" (La revue verte) و "المجلة ليلاس" (La revue Lilas)[2] و في جويلية من سنة 1889م حصل على شهادة البكالوريا في الآداب[3].. وفي نوفمبرمن السنة نفسها ، التحق بالخدمة العسكرية ليمضي فيها عاما كاملا[4] وبعد خروجه من الخدمة العسكرية في الرابع عشر من نوفمبر لسنة 1890 ، التحق بالجامعة ليسجل نفسه في معهد الحقوق ، و في مدرسة العلوم السياسية[5]. و في نفس الوقت نفسه كان يتابع محاضرات "برجسون" (Bergson) بجامعة "السوربون" (Sorbone)[6] . أخذ "مارسيل" ابتداء من سنة 1892 ينشر مقالات نقدية و نصوصا أدبية في مجلة "المأدبة" (Le banquet) التي أسسها مع مجموعة من أصدقائه ، ثم ضمّها فيما بعد إلى كتابه (Les plaisirs et les jours)، كما طوّر في الفترة نفسها علاقاته الاجتماعية مع الطبقة الارستقراطية و الطبقة المثقفة فتعرّف إلى الأميرة "ماثيلد" (Mathilde) و الأديب "أناتول فرانس" (Anatole France). و في مساءلة ثانية له عن كتّابه المفضلين ،قال :"فرانس" (France) ، "لوتي" (Loti) ، "بودلير" (Beaudelaire) و "فيني" (Vigny)، و عن الموسيقيين :" بيتهوفين (Bethoven) ، "فاغنر" (Wagner) و "شومان" (Schuman)[7]

و في سنة 1893م ، يتعرف "بروست" إلى "الكونت روبيرت دي مونتيسيكو" (Conte Robert de Montesquiou) [8] ليوطد بذلك علاقته برجال عصره ، ذوي الشأن في عالم المعرفة و السلطة. كما واصل نشاطه الأدبي و الفكري بنشر عدة مقالات في "المأدبة" (Banquet) ، و "المجلة البيضاء" (La revue blanche). و في الثالث من أكتوبر، فجع "بروست" بوفاة صديقه

---

[1] « Classe de philosophe,…Marcel Proust reçoit le prix d'honneur de philosophie »
- Claude Mauriac – Proust par lui-même. Edition du seuil, Paris, 1953. P. 07.

[2] Voie magazine littéraire. OP.cit. P. 09.

[3] « 1889. Le 15 juillet, Marcel est Bachelier es-lettres ». Magazine Littéraire. Ibid. P.09.

[4] Magazine littéraire. Ibid. P. 10

[1] Magazine littéraire. Ibid. P. 10

[6] Claude Mauriac. Ibid. P. 07.

[7] « 1892 : Proust et ses amis...fondent la revue le banquet, Marcel y publie des articles de critique littéraire et des textes recueillis plus tard dans « les plaisirs et les jours ». Il développe ses relations mondaines : La princesse Mathilde,(…) Anatole France, Henri de Rothschild » Il répond à un deuxième questionnaire (…) les écrivains préférés : France : loti, Beaudelaire, vigny, ses compositeurs : Beethoven Wagner et Schumann
Magazine littéraire. Ibid. P. 10

[8] Claude Mauric : OP Cit. P 08

"وليم هيث" (William Heath) الذي سيهدي إليه فيما بعد كتابه "المتع والأيام" (Les plaisirs et le jours)[1]. و ما تكاد هذه السنة تنصرم حتى يكون قد حصل على "ليسانس" في الحقوق[2].

و في سنة 1895م ، أخذ "بروست " يرتاد عالم "المسرح" (Théâtre) و" الحفلات" (Concert) و "الأوبيرا" (Opéra) ، و يتردد على الصالونات الأدبية و الاجتماعية (الملاهي). و في السابع و العشرين من مارس ينجح في الحصول على ليسانس في الآداب، وتحديدا في الفلسفة. ثم يتقدم إلى مسابقة لنيل منصب منتدب غير مأجور لدى مكتبة "مازارين" (Mazarine) [3]. و هي المهنة المهنة الوحيدة التي مارسها في حياته [4] ، لكنه لم يستمر فيها كثيرا إذ أخذ عطلة مرضية لمدة عام كامل [5] ،و ذلك أنه كان يعتبر كل شيء عدا الكتابة ضربا من إهدار الوقت[6]. و هو نفسه لم يكن بحاجة ماسة إلى عمل يقتات منه، فقد كان من أسرة ثرية وراقية، وفرت له كل مطالب العيش . و هكذا راح يمضي أوقات فراغه ما بين التجوال والنشاط الفكري قراءة و كتابة. و في هذه الفترة، بدأ كتابة رواية « Jean Santeuil » (المؤلفة من ثماني مائة صفحة) ، لكنها لم تعرف النشر إلا بعد وفاته. كما أن هذه السنة ، شهدت وفاة جدته لأمه[7] ، أولى النوائب العائلية في في حياته. ثم توالت عليه النكبات خلال السنة التي تلتها، و ذلك بموت خاله الأكبر "لويس ويل" (Louis Weil) ، مالك البيت الذي تقيم فيه عائلة "بروست" "بداء صدري" (Pneumonie)، ثم موت جده لأمه "ناتي ويل" (Nathé weil). و مع ذلك فإن هذه السنة (1896) شهدت نشر أول كتاب له وسمه بـ "المتع و الأيام" (Les plaisirs et les jours) جمع فيه كل النصوص التي نشرها من قبل .
وفي سياق مواكبته للحركة الأدبية بفرنسا، انتقد في مقال نشر له بـ"المجلة البيضاء" تحت عنوان :"ضد الغموض" (Contre l'obscurité) المدرسة الرمزية و أحد أقطابها :"مالارمي" (Mallarmé). و ما كاد هذا العام يمر حتى كان قد قرأ لكبار الأدباء و المفكرين الفرنسيين :"دوماس" (Dumas) و "بلزاك" (Balzac) و "سانت بيف" (Sainte Beuve) و "روسو" (Rousseau) ثم انتقل إلى قراءة غيرهم من أدباء العالم المشهورين :"شكسبير"

---

1 « Mort à Paris, le 03 Ocotbre , de son ami William Heath, auquel il dédiéra « les plaisirs et les jours » Claude Mauriac. Ibid P08

2 Magazine Littéraire : OP. cit . P10

3 « … Divers salons littéraires et mondaines […] va souvent au théatre, au concert a l'opéra […] le 27 Mars est reçu à la licence es-lettres (philosophie) .[…] reçue au concourt d'attaché non atribué à la bibliothèque Magazine » voir Magazine littéraire. Ibid P10.

4 « De sa vie il n'exercera qu'un seul métier, bibliothécaire » Carole Auroy. OP.cit .P.11

5 « demande et obtient un congé d'un an » Claude Mauriac. Op. cit P08.

6 « Toute autre chose que je ferai autre que les lettres et la philosophie , est pour moi du temps perdu » Ibid. P.10-11

7 Voir : Claude Mauriac. OP. cit P08

(Shakespeare) و "غوته" (Goethe) و"جورج إليوت" (George Eliot)[1]
.

لم يكن مارسيل ،و قد شارف الثلاثين من عمره، سلبيا تجاه حوادث عصره، فقد سجل له موقفه المشرّف تجاه قضية صديقه الضابط "دريفوز" (Dryfus)، إذ وقّع مع صديقه "أناتول فرانس" (Anatole France) عريضة تطالب بإعادة النظر في تلك القضية.[2]

و لم تذهب مساعيهما هدرا إذ أطلق سراحه في جوان لسنة 1898[3] . و في جويلية من السنة نفسها تعرّضت أمه إلى عملية جراحية لاستئصال ورم سرطاني. و كانت العملية كما وصفها "بروست" مروّعة[4]

و ابتداء من سنة 1899م ، ترك التأليف الروائي ليعكف على دراسة الناقد الفني الانجليزي المشهور "روسكين" (Ruskin) و ترجمة عمله "أنجيل أميان" (Bible D'amiens) .و قد قاده هذا الانخراط في عالم "روسكين" إلى زيارة "كاتدرائية فينيس" (Cathédrale de venise) سنة 1900م .ثم شرع في نشر سلسلة من المقالات عن "روسكين" .و خلال هذه السنة استقال "بروست" من مكتبة "مازارين" ،كما انتقلت عائلته إلى الإقامة في منزل جديد[5] .

و في سنة 1902م ، توفي صديقه "شارل هاس" (Charles Haas) أحد نماذج روايته "سوان" (Swann) [6] .

أما سنة 1903م ، فقد شهدت حدثين مهمين متناقضين في حياته : تمثل الأول في زواج أخيه "روبرت" (Robert) في الثاني من شهر فبراير ، أما الثاني ، فكان وفاة أبيه الأستاذ "أدريان" (Adrien) ، في السادس و العشرين من نوفمبر . و قد وصف أباه بأنه كان عظيم الطيبة و التواضع ، و مع ذلك فقد كان "مارسيل" بالنسبة إلى أبيه "النقطة السوداء في حياته" [7] . و في هذه الفترة أيضا نشرت له "الفيغارو" (Figaro) "يومياته حول الصالونات" و تنامت مقروئيته في أوساط الطبقة الأرستقراطية.

---

1 Voir. Magazine littéraire Op. cit . P.10/11.
2 Ibid .P11
3 Voir : Claude Mauriac Op.cit P08
4 Magazine littéraire Op. cit . P.11
5 Ibid .P.11
6 Ibid .P.11
7 « Je me rends bien compte que j'ai toujours été le point noir de sa vie » Magazine littéraire . Ibid P11

و في سنة 1904م ، نشر "بروست" ترجمته لكتاب (روسكين) (Ruskin) مع تصديره بمقدمة[1] . و يعزى بعض الفضل في ترجمة هذا العمل لـ"روسكين" إلى أمه التي ساعدته في ذلك[2] .

و لعل أجلّ فاجعة مني بها "مارسيل" في حياته كلها و أورثت جراحا غائرة في نفسه لن تندمل، هو وفاة أمه في السادس و العشرين من سبتمبر لسنة 1905م متأثرة "بالتهاب كلوي" (Néphrite)، في مستشفى "بباريس" عن عمر يناهز ستة و خمسين عاما. و لندع "مارسيل" نفسه يعبر لنا عن أثر هذه المأساة في نفسه ليتضح لنا الدور الخطير الذي مثلته أمه في حياته : "من الآن فصاعدا فإن حياتي فقدت هدفها الوحيد، طعمها الحلو الوحيد، حبها الوحيد، و سلوانها الوحيد" .و هي كما يصرح فيما بعد: "أخذت بموتها مارسيل الصغير" [3] . و لعل مرد هذه الصدمة العنيفة التي أدخلته فيما بعد إلى مصحة في الثالث من ديسمبر للسنة نفسها[4] ، يرجع في نظرنا إلى انكسار ذلك السياج العاطفي و النفسي الذي كانت تحيطه به أمه، فقد وجد نفسه الآن وحيدا أعزل في مواجهة تحديات الحياة ، إذ يجب عليه من الآن فصاعدا أن يضطلع بمسؤولياته وحده، و قد فقد جلّ أعضاء أسرته الواحد تلو الآخر ، و لاسيما أمه التي يدين لها بكل ما حققه من إنجازات علمية. و مع ذلك سيكون للأسرة الراحلة (والديه)أثرها البالغ في الكشف عن جوهر شخصيته.

إن الطريق نحو تحقيق الذات و طلب التفوق صار الآن أكثر وعورة من ذي قبل، فبالإضافة إلى انهيار ذلك الحصن الوالدي، هناك العائق المرضي الذي يعاني منه ،ألا و هو "الربو"(Asthme) ، فهو مهدد في كل لحظة بالموت ، و عليه أن يسابق الزمن بالكتابة قبل أن تخترمه يد المنون ، فلم يبق له من هدف في هذه الحياة إلا "إرادة العيش من أجل الكتابة"[5]

لذلك ، و بعد خروجه من المصحة في الخامس و العشرين لسنة 1906 ، يعكف على تنقيح ترجمة (Sesame et les lys)، و هو طريح الفراش ، لينشرها لاحقا ، ثم ينتقل بعدها إلى "فرساي" (Versailles) للإقامة بفندق (Les réservoirs) إلى أن اكترى شقة خاله "جورج ويل" الذي كان قد توفي ،على الرغم من سوء حالتها صحيّا ، لأنها الشقة الوحيدة التي أمكنه العثور عليها.[6]

---

[1] Voir : Claude Mauriac. OP. cit P10
[2] Voir : Claude auroy OP.cit P13
[3] « Marie, ecrit Marcel, a désormais perdu son seul but, sa seul dovour, son seul amour , sa seule consolation » mam maman a cmmené en mourant le petit Marcel » Magazine littéraire. Ibid P11
[4] Voir magazine littéraire ibid P11
[5] Proust : Amour de Swann. P11
[6] Magazine littéraire .OP. cit P11/12

و بعد انقطاع عن مراسلة الصحف لأكثر من عام ها هو الآن يعود إلى الكتابة مع حلول سنة 1907م ، إذ نشر في نهاية شهر يناير مقالة بعنوان: "عواطف بنوية لقاتل أحد الوالدين" (Les sentiments filiaux d'un parricide) ، ثم مقالتين في شهر مارس ، الأولى عن "أنا دو نووايس" (Anna de Noailles) ،و الثانية بعنوان "يوميات قراءة" (Journées de lecture) عن مذكرات السيدة "دوبواين" (Mme de Boigne) التي ستغدو نموذجا للسيدة "دوفيل باريسيس" (Mme de Villeparisis) في روايته. و لفتا للنظر ، فإن كثيرا من صفحات هذه المقالات سيعيد نقلها في "الزمن المفقود".كما نشر خلال هذه السنة مقالات أخرى(1).

في سنة 1908م ، ألّف سلسلة من المقالات ، متنوعة المضمون، نشرها في "الفيغارو" ، جمعت في كتاب "تواليف و أخلاط". (Pastiches et mélanges)(2) .

ابتداء من سنة 1909م، بدأ كتابة روايته "بحثا عن الزمن المفقود" و تحديدا الجزء الأول منها. و كان صديقاه "رينالدو هان" (Relade Hahn) و "جورج دولوريس" (Georges de Lauris) هما أوّل من أطلعهما على البداية الفعلية لـ "Swamn".(3) و صار يعمل بلا انقطاع على مدى السنوات اللاحقة لإنجاز عمله الروائي الضخم هذا.

و مع أنّ "مارسيل" شرع من سنة 1912 في البحث عن ناشر لروايته، إلاّ أن الناشرين رفضوا طبعها ، و ذلك أنّ حجم المخطوط -كما يقول "كارول أوروي" (Carole Auroy)- كان مريعا و يبعث على الدوار. ناشر واحد هو "برنار غراسيه" (Bernard Grosset) قبل أن ينشر له هذا العمل بشرط أن يتكفل "مارسيل" شخصيا بنفقات الطبع و الإعلان (4) .و هكذا أصدر "بروست" الجز الأول من الرواية الموسوم بـ :" Du côté de chez Swamn" في السابع من نوفمبر لسنة 1913(5)

و على إثر نشرها، ظهرت بعض المقالات النقدية في الصحف الفرنسية التي حيّت ،على احتشام ،الرواية . لكنّ المفاجأة أتت من الكاتب الأمريكي الكبير "هنري جيمس" (Henri James) الذي كتب في "ملحق الأزمنة الأدبي" (Times Literary Sepplement) يمتدح الرواية.(6)

---

1 Ibid P12

2 Magazine Litérraire OP. cit. P. 12

3 Voir Claude Mauriac. OP. Cit. P. 11.

4 Voir Carole Auroy OP. Cit. P. 13.

5 Voir La présentation du « Amour de Swamn » par Dalila Morsely. P. IX.

6 Voir Carole Auroy ibid. P. 13-14.

لكن اندلاع الحرب العالمية الأولى أدى إلى شل جميع نشاطات الناشر (Grasset) "غراسيه" ، فلم يتمكن "بروست" من نشر الجزءين الآخرين من الرواية (Le temps retrouvé) و (Le côté de Guermantes) ممّا جعله ينتهز الفرصة لتطوير الرواية إلى أكثر من ثلاثة أجزاء و تقويض مخططه الروائي السابق الذي كان قد استقرّ عليه من قبل. و في هذا الصدد يقول "جيرار جينات" معلقا على هذا الحدث : "إنّها الحرب ، و قد فرضت تأجيلا موضوعيا خالصا لهذا النشر ، ستعطي لهذا العمل فرصة لتطوير داخلي جديد، و لتضخم جديد".[1] ثم يضيف بأنّ الألف صفحة لسنة 1913م ، صارت مع سنة 1922 (تاريخ وفاته) ثلاثة آلاف صفحة ، و هذا ليس ناتجا عن تمديد كمي ، و إنما عن تضخم داخلي.[2]

و هكذا بعد انقطاع عن النشر، فرضته حالة الحرب ، دام أكثر من سنتين يعود "بروست" لينشر الجزءين من (Du côté de chez Swamn) عند (Gallimard) الدار التي كانت تنشر(Nouvelle revue française) بعد أن فسخ العقد مع "غراسيه" ، و ذلك سنة 1916[3] .كما أخذ في هذه الفترة من الحرب كتابة بداية (Le temps retrouvé).[4]

في سنة 1918م، التقى "بروست" بالروائي الفرنسي المشهور "فرانسوا مورياك" (François Mauriac). و في نهاية شهر نوفمبر أصدر روايته (A l'ombre des jeunes filles en fleurs). أما في سنة 1919م ، من نهاية جوان فقد أعاد نشر (A l'ombre des jeunes filles en fleurs) و (Du côté de chez Swamn) و (Pastiches et Mélanges). و في العاشر من ديسمبر لهذه السنة ،منحت له جائزة "غونكور" (Goncourt) للأدب الفرنسي، عن روايته(A l'ombre des jeunes filles en fleurs). و أدى فوزه بهذه الجائزة الكبرى إلى تحامل كثير من النقاد عليه.[5] و يبدو أن "بروست" بحصوله على هذه الجائزة التي بوّأته مكانة مرموقة ، ارتقت به إلى مصاف العظماء، لم تثنه عن مواصلة أعماله و استكمال مشروعه الروائي تأكيدا لجدارته الأدبية ، فنشر في سنة 1920 مقالا نقديا عن "فلوبير" (Flaubert) ، يعدّ أكثر مقالاته النقدية تجديدا. ثم أصدر في أكتوبر روايته (Le côté de Guermantes). أمّا في عام 1921م ، فقد نشر على التوالي: (Le côté de Guermantes II) ثم (Sodome et Gomorrhe I) ثم مقالا نقديا عن "بودلير" (Beaudelaire). وفي هذه الفترة انتابته بعض الاعتلالات الصحية. و مع ذلك، واصل أعماله ،

---

[1] Gérard Genette. La question de l'écriture « Recherche de Proust » Editions du Seuil, Paris, 1980. P. 08.
[2] Voir ibid. P. 08.
[3] Voir Bernard Gros. OP. cit. P. 05.
[4] Voir magazine littéraire OP. cit. P13
[5] Voir Magazine littéraire. Op. cit. P. 13.

فوضع بين يدي ناشره (Gallimard) مخطوطة (Sodome et Gomorrhe II) و أعلن عن (Sodome III) في قسمين.[1] كما أنّه أعاد نشر (Les plaisirs et les jours) في السنة نفسها.[2]

و في النصف الأول من سنة 1922م ،عهد إلى كاتبته "إيفون ألباريت" (Yvonne Albaret)، ابنة أخت "سلست" (Céleste) بنسخ روايته (Sodome III) على الآلة الراقنة. و حسب "سلست" فإن "بروست" أعلن لها بعد إنهائه الرواية أنّه كتب كلمة نهاية (Fin) و أنّه الآن يمكن له أن يموت . وكأنما كان يحس بدنو أجله، و يستشعر نهايته، فقد اعتلت صحته مع حلول موعد الخريف، و اشتدت عليه وطأة المرض في أمسية قضاها عند "لي بومونت" (Les Beaumont) إذ أصيب بالتهاب رئوي ، تلته نوبة ربو .ولم تمض إلاّ أيام قلائل حتى وافته المنية في الثامن عشر من شهر أكتوبر ليلا.[3]

و فيما يأتي ثبت للأعمال التي صدرت بعد وفاته، والتي تكفّل أخوه "روبرت بروست" بنشرها :

1 - Sedome III (سدومIII) و هي تتكون من قسمين هما على التوالي : "السجينة" (La prisonnière) ، و "الهاربة" (La fugitive) ، و قد صدر القسم الأول لـ "السجينة" في جزئين سنة 1923م. أمّا القسم الثاني فقد نشر هو الآخر في جزئين سنة 1925م.

2 - Le temps retrouvé (الزمن المستعاد) و هي تتكون من جزئين صدرا في سنة 1927م.

3 - Chroniques (يوميات) ، و تضم مجموعة من المقالات صدرت سنة 1928م.

و ابتداء من سنة 1935م تاريخ وفاة "روبرت بروست" ، تتكفل ابنة هذا الأخير السيدة "جيرار مونت بروست" (Mme Gérard Mante Proust) بنشر أعمال عمّها "مارسيل" ، و هكذا تكون قد نشرت له وفقا للتسلسل السابق :

4 - Jean Santeuil (جان سانتاي) و هي تتكون من ثلاثة أجزاء صدرت سنة 1925م

5 - Conte Sainte Beuré (ضد سانت بيف) ، متبوع بـ (أخلاط جديدة) Nouveaux mélanges صدرا سنة 1954[4].

---

[1] Voir ibid. P. 13.
[2] Voir Claude Mauriac. Op. cit. P. 12.
[3] Voir Magazine littéraire. Op. cit. P. 13.
[4] Voir Claude Mauriac Op. cit. P. 15 et magazine littéraire ibid. P. 13.

أمّا مراسلاته التي تعهد "بلون" (Plon) سنة 1930م بنشرها ، فلم تنشر إلاّ بعد ردح طويل من الزمن، أي ما بين 1978م و 1993م (دار نشر بلون) ،في واحد و عشرين جزءا. وتتكون هذه المراسلات من خمس آلاف رسالة.(1)

بقي أن نضيف أنّ أعماله كان يشار إليها أحيانا بالرموز الآتية :*

Jean Sauteuil : J.S.

Correspondance générale : Cor

أمّا عن رواية "بروست" الشهيرة "بحثا عن الزمن المفقود" ، فكتب عنها (G. Gattaui) :" هذا العمل الروائي ، كان بالنسبة إليه تنسكا ،أما إبداعه فقد انتهى به إلى امتصاص حياته كلّها". (2) و تتكون الرواية من ثلاثة أجزاء ، كما يأتي:

الجزء الأول : يتألف من ألف و سبع صفحات و يضم :

Du côté de chez Swamn : (S.W.) I

Sedome et Gomorrhe : (J.F.F.) I

الجزء الثاني : يتألف من ألف و مائتين و اثنين و عشرين صفحة و يضم :

Le côté de Guermantes : (C.G.) II

Sedome et Gomorrhe : (S.G.) II

الجزء الثالث : يحتوي على ألف و ثلاث مائة و خمسة و عشرين صفحة و يضّم :

La prisonnière : (P) III

La fugitive (ou Albertine Disparue) : (A.D.) III

Le Temps retrouvé : (T.R.) III

---

[1] Voir magazine littéraire ibid. P. 37.

[*] Voir Claude Mauriac. Op.cit. P.16.

[2] « Cette œuvre avait été pour lui une ascène et sa création avait fini par absorber toute sa vie »: Georges Cattaui. Proust ,P.U.F. 1958. P. 5.

كما أن ثمة أعمالا أدبية أخرى منتسبة للمؤلف نفسه نوردها على النحو الآتي :

- Balzac (Le) de Monsieur de Guermantes, (avec quatre dessins de l’auteur) : Neuchâtel, Ides et calendes, 1950 (128 P)

- Chroniques. Paris, Gallimard, 1927 (242 P.)

- Contre Sainte- Beuve , suivi de Nouveaux melanges, Preface de Bernard de Fallois, Paris, Gallimard 1954. (446 P.)

- Jean Santeuil, Paris , Gallimard , 1952

-Vol 1. (336 P.)

- Vol 2 (342 P.)

- Vol 3 (336 P.)

- Marcel Proust par lui-même (Images et textes présentée par Claude Mauriac) Paris, Editions du Seuil , 1953 (189 P.)

- Morceaux choisis de Marcel Proust, précédés d’une préface par ramon fernandez – Paris, Gallimard , 1928 (370 P.) (les cahiers de Marchel Proust 3)

- Les Plaisirs et les jours. Préface par Anatole France, Paris , Gallimard , 1924 (273 P.)

- Pastiches et Mélanges , paris, Gallimard , 1937 (272P.)

- The Maxims of Marcel Proust. Traduction par Justin O’Brien , New-York , Columbia University Press, 1948 (235 P.)

و مما لا ريب فيه أنه تخطى حواجز الرواية أحيانا ليتفرغ إلى كتابة بعض الأعمال الأدبية الأخرى ، فكانت له بعض المقدمات و الترجمات جمعت كما يأتي :

- La bible d’Amiens (de John Ruskin) préface, traduction et notes de Marcel Proust. Paris , Mereure de France 1926 (347P.) Collection d’auteurs étrangers.

- Propos de peinture, De David a Dégas (de jacques-Emile Blanche) Préface de Marcel Proust. Paris Emile- Paul , 1927 XXXV (308 P.)

- Sésame et les lys. (de John Ruskin) Préface, Traduction et notes de Marcel Proust, Paris , Mercure de France , 1906 (224 P.)

- Tendres stocks (de Paul Morand) Préface de Marcel Proust. Paris Nouvelle revue française 1921 (153 P.)

- سيرة "رشيد بوجدرة "

رشيد بوجدرة هو أحد أكبر الروائيين الجزائريين، الذين يكتبون باللغتين الفرنسية والعربية . ولد في الخامس من سبتمبر لسنة 1941 بعين البيضاء لولاية قسنطينة ، حيث أمضى شبابه الأول (1). و هو ينحدر من أسرة بورجوازية (2) ، إذ كان أبوه تاجرا ثريا (3) ، مما أتاح له فرصة التعلم التي لم تكن تتوفر لكثير من أقرانه إبان الاحتلال الفرنسي.

في الرابعة من عمره ، أرسله أبوه إلى المدرسة القرآنية (4) .و عندما بلغ السادسة ، أدخله إلى المدرسة الابتدائية الفرنسية، فكان حينها يتابع تعليما مزدوجا ، فعند خروجه من المدرسة الفرنسية مساء ، كان يتوجه إلى المدرسة العربية (5) . ثم انتقل إلى مواصلة دراسته الثانوية بـ"كوليج صديقي" (Collège Sadiki) حيث تلقى بها تعليما مزدوجا و نخبويا. و في هذه المرحلة كان مشدودا إلى قراءة "بروست" (Proust) و "فولكنر" (Foulkner) و الرواية الفرنسية الجديدة(6).

بعد حصوله على البكالوريا في سن الثامنة عشرة ، التحق بصفوف جبهة التحرير الوطني في الجبهة الشرقية، عند الحدود التونسية ،ثم انتقل إلى "برشلونة" (Bacelone) "بإسبانيا" ليسجل رسميا في كلية الطب بوصفه طالبا ، لكنه في حقيقة الأمر كان مكلّفا بجمع الأسلحة من قبل جبهة التحرير الوطني(7)

و يبدو أنه في هذه الفترة كان متأثرا بالإيديولوجيا الثورية الماركسية ، فقد سافر كثيرا ، و التقى بزعيم الثورة الصينية "ماوتسي تونغ" (Maotsé toung) في "الصين" و زعيم الثورة الكوبية "فيدال كاسترو" (Fidel castro) في"كوبا" ، و زعيم الثورة الفيتنامية "هوشي مين" (Hochi Minh) في"هانوي"(8) .

---

[1] « Rachid Boudjedra , est né le 5 septembre 1941 à Ain El-Beida où il passe sa prime jeuneuse » * Afifa Bererhi : Littérature Maghrebine de la lange Française. P127.

[2] « Issue d'une famille Bourgeoise » * Ibid P127

[3] « Son père , un riche commerçant.. » Valerie Kouane : Aspect comparés du roman Francophone contemporain ,P 21.

[4] « Son père , (…) L'envoie dés ses quatre ans à l'école coranique » * Ibid P 21.

[5] « à six ans , il entre à l'école primaire Française : il effectue ansi un double Cursus, fréquentant l'école arabe le soir, à la sortie de l'école française » * Ibid P 21.22.

[6] « Il fait ses études secondaires au collège sadiki où il recoit un enseignement bilingue et élitiste. Il sera un lecteur passionné de Proust de Faulkner et de nouveau roman » * Ibid P 22

[7] « Adix-huitans (oprés avoir obtenu son bac) il devient maquisard à la frontière tunisienne et nembre du F.L.N qu'il représente à Bacelone, en Espagne. Officiellment, il est étudiant en médecine, en réalité, il est là pour trouver de armes » OP.cit P22

[8] « Il voyage beaucoup rencontre Maotsé Toung à Pékin, Fidel Castro à cuba , Hochi Minh à Hanai » Ibid P22

بعد استقلال الجزائر في سنة 1962 ، عاد إلى أرض الوطن ، و باشر دراسته في الفلسفة بجامعة الجزائر ، لينهيها بجامعة "السربون" (Sorbone) ، إثر تقديم مذكرة تخرج حول "سيلين" (celine) [1] . و في هذه الفترة أيضا، أي بعد عودته إلى الجزائر، انخرط في الحزب الشيوعي الذي ما يزال إلى يومنا هذا عضوا فيه[2] .

و لا غرو إذا وجدنا أن جميع أعماله الأدبية ،سواء المكتوبة بالفرنسية أم بالعربية، تعكس بصورة أو بأخرى نزوعه الإيديولوجي و السياسي ذاك.

بعد تخرجه ، اتجه إلى التعليم "بالبليدة" .و في سنة 1965 ، أصدر أول كتاب شعري له ، بالفرنسية ،كان معبّـأ بالعنف الثوري ، تحت عنوان : (Pour ne plus rêver) "حتى لا نحلم أبدا" * بالجزائر العاصمة[3] .

و لكنه بعد الانقلاب "البومدييني" في السنة نفسها تعرض إلى الاعتقال السياسي. و عند الإفراج عنه، لجأ إلى "فرنسا". ثم نشر سنة 1969 أولى رواياته "التطليق" (La répudiation) ، التي تعكس معارضته للنظام السياسي الحاكم في الجزائر، و البنى الذهنية المتخلقة، لكن السلطة الجزائرية حظرت نشر هذه الرواية [4] .

و خلال الفترة التي تمتد من 1969م إلى 1972م ، شارك في ملتقيات دولية عدّة ، عربيا و أوروبيا و أمريكيا ، و ظل في الوقت نفسه يشتغل في سلك التعليم ، فدرّس في الجزائر ثم في فرنسا.و تجدر الإشارة إلى أنه في هذه الفترة كان قد تزوج بفرنسية[5]

ابتداء من سنة 1972 ،انتقل إلى الإقامة في المغرب حيث كتب روايته "الرعن"(L'insolation) و (Topographie idéal pour une agression)

---

[1] « 1962, il est de retour e, Algérie et entreprend des études de philosophie qu'il terminera à Paris » Ibid P 22

[2] « (…) il adhére , lorsque l'Algérie devient indépendante, an partir communiste dout-il est toujours membre » - R. Boudjedra, Lettres Algeriennes ,édi. Grasset et fasquelle, 1995,.P1

*ورد في مجلة الاختلاف من عددها الأول الصادر في جوان 2002 ، صفحة 23 ، ترجمة عنوان الديوان على النحو الآتي :(حتى لا نستمر في النوم)

[3] « En 165 (…) Boudjedra publie à Alger , pour ne plus rêver , son premier receuil de poèmes , empreint d'une violence révolutionnaire » . V. Kouan OP. cit P 22

[4] « en 1965, il est arrêté et emprisonné lors du coup d'états de Boumedienne a sa liberation, il se rend en France et publie en 1969 la répudiation, roman – manifesté de la contestation du régime Algérien et de l'archaïsme des mentalités , qui sera censuré dans son pays ». R. Boujedra : lettres Algeriennes P1

[5] Voir V. Kouane, OP. Cit . P22

(caractérisée "طوبوغرافيا نموذجية لعدوان موصوف" ،و قد أمضى هناك ثلاث سنوات ، عمل خلالها مدرّسا بمدينة الرباط[(1)]

و في سنة 1975 عاد إلى الجزائر ، حيث بدأ أولا بالتدريس بجامعة "الجزائر" العاصمة ، قبل أن يكلف بالعمل في وزارة الإعلام و الثقافة [(2)]. و في تلك السنة كتب "سيناريو" (سنين الجمر) (Le Années de braise) الذي نال على إثره السعفة الذهبية لمهرجان "كان" (Cannes)[(3)]

و من نشاطاته الثقافية و الأدبية الأخرى في "الجزائر" حينذاك إسهامه بمقالات في تحرير الصفحة الثقافية لمجلة (Révolution Africaine) (الثورة الإفريقية)[(4)]

في سنة 1977 ، عين مستشارا بوزارة الإعلام و الثقافة [(5)] .و في سنة 1981 ، أصبح عضوا في لجنة القراءة للمؤسسة الوطنية الجزائرية للكتاب (ENAL) ، و في الوقت نفسه مدرّسا بمعهد العلوم السياسية بجامعة "الجزائر"[(6)] "الجزائر"[(6)] .

و ابتداء من سنة 1982 ، أخذ يكتب باللغة العربية .و تعليقا على هذا الحدث المهم في مسيرة "بوجدرة" الأدبية، لاحظت الباحثة "فاليري كوان" (Valerie Kouane) أنه ألجم بذلك كثيرا من الأفواه التي كانت تنتقده بتصنيفه ضمن الاستغراب الاستفزازي ، و أن عودته إلى أصوله الأولى قد تفسر ذلك البحث عن هوية معينة[(7)].

و اعتبارا من نشره للترجمة العربية لرواية (Insolation)، أصبحت حياته مهددة من قبل الأوساط المتطرفة« F.I.S »[(8)]

---

[1] « A partir du 1972 , il séjourne au maroc où il écrit l'insolation , Topographie idéal ppour une agression caractérisée » , Voir Rachid Boudjedra , Ibid P1

[2] Voir : V. Kouane ; Op cit P22

[3] « … et écrit le scénario des années de braise qui obtient la palme d'or du festival de cannes » R. Boudjedra , Op. cit P1

[4] « Il participe à la rubrique culturelle de la revue hebdomadaire révolution Africaine , et depuis la création de la lique des droits de l'homme , il en est membre » Afifa Berechi .OP. cit P 127

[5] … »Conseiller au Ministère de l'information et de la culture en 1977 » . V. Kouane . ibid P22

[6] « … il devient en 1981 , lecteur à l'ENAL (entreprise nationale Algérienne du livre) , et enseignant à l'institue des sciences politiques à Alger » . V. Kouane Op. Cit P 22

[7] Voir .V. Kouane . Ibid P.23-24.

[8] « Rachid Boudjedra . condanné à mort par les intégristes depuis 1983 pour avoir traduit en arabe l'Insolation » . R. Boudjedra OP.cit P1

و قد يكون هذا السبب و غيره من الأسباب المتصلة بمواقفه السياسية والإيديولوجية وراء تأسيسه للرابطة الجزائرية لحقوق الإنسان التي أصبح أمينا عاما لها سنة 1987، و كذا مشاركته مع عديد من المثقفين في تكوين جمعية ضد التعذيب بعد أحداث أكتوبر 1988 "بالجزائر"[1]

و ضمن منظوره الإيديولوجي المعادي للحركة الإسلامية في "الجزائر" ألّف سنة 1992 كتابا سماه (F.I.S de la haine) "فيس الحقد" [2]. و هو إلى يومنا هذا يعيش متنقلا بين "الجزائر" و "فرنسا" ، مواصلا مسيرته الإبداعية في حقل الكتابة الروائية، و مواكبا حركة الأحداث السياسية لبلده .

و مما سبق ذكره يمكن رسم ملامح عامة لتكوينه الشخصي فيما يأتي :

1 ـ ينتمي إلى جيل واكب المرحلتين في تاريخ "الجزائر" ، مرحلة ما قبل الاستقلال (مرحلة الثورة التحريرية) إذ كان مناضلا في صفوف جبهة التحرير ، و مرحلة ما بعد الاستقلال إذ صار مناضلا في الحزب الشيوعي ، ومعارضا شرسا للنظام في "الجزائر".

2 ـ تعلّم في المدرستين العربية و الفرنسية ، مما جعله قادرا على الكتابة باللغتين ، بخلاف جيله من الكتاب الجزائريين الآخرين الذين ظلوا أسيري منفى اللغة الفرنسية.

3 ـ نشأ في أسرة ميسورة الحال، و مع ذلك اختار الخط الثوري الماركسي المعادي للطبقة الرأسمالية و الإمبريالية العالمية.

4 ـ يبدو تأثير الثقافة الغربية في أدبه و فكره أكثر جلاء و عمقا من تأثير الثقافة العربية الإسلامية، و دليل ذلك ميله إلى الكتابة باللغة الفرنسية أكثر من اللغة العربية ، وثورته على البنى الثقافية لمجتمعه الجزائري ،و إلحاديته الماركسية.

5 ـ تكتسي كتاباته كلها بعدا سياسيا و إيديولوجيا عميقا، بدءا من معارضة النظام والثوابت الاجتماعية و الدينية للمجتمع، إلى معارضة الإسلام السياسي.

6 ـ أعماله الروائية إذن ذات طابع إيديولوجي ، لكنها في الوقت نفسه تمارس التجريب في الشكل و التقنية ، فهي تحاول أن توازن بين البعد الإيديولوجي و البعد الفني الجمالي . تلك هي الملامح العامة لتكوينه

---

[1] « En 1987 il fonde la ligue algérienne des droits de l'homme dont il devient le secrétaire générale. En 1988 , avec plusieurs intellectuels algériens , dont certains ont été depuis assassinés il participé à la création du comité contre la torture » R. Boudjedra , Op. cit P1

[2] « Il a publié (…) un pamphlet contre l'intégrisme : F.I.S de la haine » R. Boudjedra . ibid P 1

الثقافي ، استخلصناها من سيرته الحياتية والعلمية . و لا يبدو أن شيئا من هذه السمات التي تطبع أدبه و مواقفه الفكرية قد تغير ، فهو يظل من خلال كل ما كتب ملتزما بخطه الإيديولوجي الماركسي، وتغريبيته الثقافية المتطرفة ، إلا أن أحدا لا يزايد عليه في حسه الوطني، على الرغم من تنكره لمرجعيته العربية الإسلامية . و في هذا الصدد يقول عنه "الطاهر وطار" في حوار أجرته معه "الشرق الأوسط" ، و نقلته جريدة الرأي الوطنية : "... و أنا أستثني من له وجدان و هو مطلع على الحضارة الإسلامية و من له مرجعيات حتى و إن كان يكرهها و يتنكر لها ، لكنه يكتب من خلالها، أمثال رشيد بوجدرة ..."[1]

أما أعماله الأدبية و الفكرية المنشورة إلى يومنا هذا فهي كما يأتي :

I - **منشورات (S.N.E.D) الجزائر**:

أول عمل إبداعي نشره "بوجدرة" لم يكن رواية بل ديوانا شعريا بعنوان Pour ne plus rêver (حتى لا نحلم أبدا)، و كان ذلك سنة 1965

II- **منشورات دونييل (Denoël) فرنسا**:

-أول رواية له كانت سنة 1969م تحت عنوان La Répudiation ،والذي قام بترجمتها إلى العربية التونسي "صالح قرمادي" تحت عنوان : "التطليق" .

- ثاني عمل روائي أبدعه هو L'insolation سنة 1972 (الإنكار)، و قد ترجمها إلى العربية "جيلالي خلاص" و نشرت سنة 1983 تحت عنوان (الإراثة).و في سنة 1984 ترجمها المؤلف "صالح قرمادي" تحت عنوان (الرعن).

ثم تلاحقت إبداعاته الروائية الواحدة تلو الأخرى على النحو الآتي :

–Topographie idéal pour une agression caractérisée

- طوبوغرافيا نموذجية لعدوان موصوف ،ترجمها هشام القروي سنة 1977 تحت عنوان L'escargot entêté "الحلزون العنيد" سنة 1981م

- Les 1001 années de nostalgie ,1979 -

ترجمها إلى العربية بقطاش مرزاق بعنوان "ألف و عام من الحنين" سنة 1981

- (التفكك) Le démantèlement 1982

[1] جريدة الرأي : العدد 1254 ، الجزائر.

- La Maceration 1984 (المرث)

–Greffe 1985

- La pluie 1986 (المطر)

-La prise de Gibraltae 1987

- Le désordre des chose 1991 (فوضى الأشياء)
- FIS de la haine 1992 (فيس الحقد)
- Timimoun 1994 (تميمون)

-Mines de rien 1995

III- **منشورات "هاشات" (Hachette)**

- Journal Palestinien 1972م (يوميات فلسطينية)

IV- **منشورات زولما Zulma** :

-Peindre L’orient 1996

- رواية "الافتتان" تم إصدارها سنة 2001م

- شواهد التأثر

سنعمد في استقصاء شواهد تأثر "بوجدرة" بـ "بروست" على الانطلاق من الدلائل العامة إلى الدلائل الخاصة، فمما لا شك فيه أن تأثر "بوجدرة "بالأدب الفرنسي هو تحصيل حاصل. و هو ما يستلزم أن اطلاعه على أقطاب الرواية الفرنسية – و من بينهم "بروست"- هو أمر وارد قطعا . فهل يعقل أن تكون قراءة "بوجدرة" لـ"بروست" عرضية لم تنل منه وقفة أطول، و لم تغادر فيه أثرا ذا بال؟

إن طرحنا لمستوى هذا التأثر هو طرح على المستوى المنطقي. إنه يبدأ من الجماعة المؤثرة لينتهي بالفرد المؤثر - و هو ههنا "مارسيل بروست" - و لا يقل تأثير الفرد شأنا عن تأثير الجماعة. و صحيح أن "بوجدرة" تأثر بكثير من الأدباء الفرنسيين ،و خاصة الروائيين منهم – كما يصرح هو بنفسه – لكنّ درجة تأثره تتفاوت حدة من أحدهم إلى آخر. و من هنا يكون افتراضنا لتأثره إلى حد كبير

بأدب "بروست" قائما . و سنحاول فيما يأتي تناول مختلف المؤثرات الثقافية والأدبية ضمن حقل الاستقطاب الفرنسي :

I- تأثر "بوجدرة" بالثقافة الفرنسية :

ليس غريبا أن يتأثر "بوجدرة" إلى حد كبير بالثقافة الفرنسية على غرار جيله من الكتاب الجزائريين الذين تلقوا تعليمهم بالمدارس الفرنسية إبان المرحلة الاستعمارية، و إن كان يختلف عنهم في ازدواجيته الثقافية، إذ كان يتقن اللغتين العربية و الفرنسية. لكن تأثير الثقافة الغربية عامة ،و الثقافة الفرنسية خاصة ،كان أقوى في تكوين شخصيته من أي شيء آخر. و هذا ما يفسر إنكاره لكل ما يمتّ بصلة إلى القيم الثقافية للمجتمع العربي و الإسلامي. و يبدو هذا الأمر جليا في رواياته من خلال انتهاكه المستمر للمحظورات الأخلاقية أو ما يسمى بتكسير الطابوهات الاجتماعية، متمثلا ذلك في تحرير المكبوت الجنسي لشخصياته الروائية بشكل فاحش و فاضح، إلى حد لم يسبقه معه كاتب عربي – كما يصرح هو بنفسه-[1] و في السياق ذاته ، كانت مهمة "بوجدرة" أن يحول اللغة العربية من لغة مقدسات إلى لغة مدنسات، في حين أن هذه القضية لم تكن مطروحة عليه حين كان يكتب بالفرنسية [2]، كأنما الأمر بالنسبة إليه هو ضرب من ترقية اللغة الغربية ، و هي التي اتسعت في تراثنا العربي لمعاني المقدس و المدنس على حد سواء.

إن مسألة التحرر من أشكال التخلف كانت تعني بالنسبة إليه تبني نموذج الحضارة الغربية، في إنجازاتها المادية و الفكرية و الثقافية. أما النموذج الأقرب بالنسبة إلى الجزائريين في نظره فهو الثقافة الفرنسية بحكم العلاقة التاريخية الاستعمارية بين "فرنسا" و "الجزائر" وفي هذا الصدد يقول: "إن العربي بشكل عام و الجزائري خصوصا كان و لا يزال متأثرا بفرنسا و الفرنسيين" [3] . أما اللغة التي يراها جديرة بالاحترام لامتلاكها القدرة على الخلق والإبداع و الإلهام فهي الفرنسية ، يقول: "إذا كان يمكن تعريف لغة بوصفها عشقا للعالم والكائنات فهي إذن الحياة الحقيقية على نحو يجعلها في الوقت نفسه لغة هدم و عطاء ، و لغة فعالية و خصوبة ، الشيء الذي يرقى بها إلى أن تكون لغة تجديد متواصل وتغيير دائم و لانهائي ، و ذلك هو حال اللغة الفرنسية"[4]

1يقول في حوار أجرته معه مجلة الاختلاف في عددها الأول لجوان 2002 من صفحة 27 ما يأتي :"... كما لا ننسى "الجسد" و "علاقة الأزمة بين الرجل و المرأة" .لا أحد سبقني إلى ذلك في الرواية العربية"

2أنظر الحوار نفسه في المرجع نفسه ص 28

3 « L'arabe d'une manière générale et l'Algérien plus précisément à été et l'est toujours influencé par la France et les Français… » R.Boudjedra lettres Algériennes P.

4 « si une langue peut être définie comme une passion du monde et des êtres, elle est la vrais vie dans le sens à la fois subversif et généreux , efficace et fécond qui fait de toute

هكذا تتخذ الفرنسية بعدها الإبداعي و الحضاري بالنسبة إلى "بوجدرة" المفتون بالثقافة الفرنسية و تجلياتها في واقع الأدب و الحياة. و ها هو نفسه يعترف بقوة التأثير الذي مارسه عليه معلمه الفرنسي حين يقول :" لقد كنت دائما و من بعيد مسحورا بالانتلجنسيا الفرنسية (النخبة الفرنسية) التي بدأت تأثيرها عليّ مع معلمي"[1]

و منذ انتقل إلى الكتابة بالعربية ، أصبح دوره هو أن يدخل إلى الأدب العربي عناصر الحداثة الغربية ، بعد أن كان أدبا مدرسيا ، فولكلوريا على حد تعبيره[2] . إنه يريد أن يكون الأدب الجزائري أدبا سياسيا بالمعنى الثوري، أي أدبا إشكاليا ، أدب تغيير و تحويل[3] .

إذن ،فتأثره بالثقافة الفرنسية واضح ، لا جدال فيه ، إن لم نقل هو ضرب من الاغتراب الثقافي و الاستلاب الفكري، يجد أقصى تجسيد له في الكتابة بالفرنسية إلى يومنا هذا. و لعل هذا ما يكشف عنه قوله :"عندما أكتب بالعربية ، فالفرنسية حاضرة هنالك، أما عندما أكتب بالفرنسية ،فالعربية تستحوذ علي" [4].
وهذا ما جعله محل انتقاد دائم لمواقفه التغريبية وإلحاديته الاعتقادية و إباحيته الجنسية في الكتابة.

II- **تأثر "بوجدرة" بالرواية الفرنسية** :

يقول "بوجدرة" في شأن تأثره بعالم الرواية الفرنسية نافيا في الوقت نفسه تأثره بـ"وليم فولكنر" الأمريكي ما يأتي : "كنت متأثرا طبعا بالكثير من الكتاب، خاصة بفرديناند سيلين... و كذلك بروست، لكن فولكنر لم أتأثر به" [5] .
و في جواب على سؤال آخر حول تأثره بالرواية الجديدة قال :"لم أكن أسمع بها ولم أقرأ لأصحابها أي شيء إلا بعد نشر روايتي [التطليق] وذهابي لفرنسا. و عندما قرأت كلود سيمون ، خيّل إليّ أن هناك ما يمكن تسميته بأدب الجنوب فلا يوجد فرق بين الأدب المغاربي و أدب الجنوب الأمريكي ، و كلود سيمون يعيش في جنوب فرنسا و كتب في أواخر الأربعينيات كما نكتب نحن عن قضية المرأة

---

langue de renouvellement incessant et de changement permanent et interminable. Et c'est le cas de la langue française » R.Boudjedra ibid P17.

[1] « depuis toujours et de loin j'ai été fascine par l'intelligentsia Française qui commençait pour moi avec mon instituteur » R. Boudjedra ibid P21

[2] Voir « Le batailleur d'Alger » A. de gaudemar in libération jeudi 23 Mars 1991.P21.

[3] « Pour lui : « (…) une littératture Algérienne ne peut être qu'une littérature politique dans le sens subversif du terme. C'est-à-dire une littérature de la remise en question, une littérature du subvertissement , du renversement » H. Gafaiti : Boudjedra ou la passion de la modernité, Denoël, 1987, P18.

[4] « Quand j'écris en arabe , le Français est là, et quand j'écris en Français l'arabe est obsédant » R. Boudjedra Op. cit P56

[5] مجلة الاختلاف – العدد الأول ، جوان 2002 ص 26.

والجنس، حيث نفس الضغوط و طريقة العيش للمرأة المغلق عليها" [1] . ويعود اكتشافه لرواد الرواية الجديدة في فرنسا إلى أيام الحرب التحريرية الجزائرية إذ يقول في هذا الصدد من رسالته الرابعة ما يأتي:"اكتشفت الرواية الجديدة الفرنسية في ظل حرب الجزائر" [2]. و يشيد بها في موضع آخر:"و بعد، فإن هذه الرواية الجديدة المذمومة لغموضها و تعقيدها ، أصبحت هي النموذج في العالم كله" [3] . وهو إلى ذلك "يعتزّ بصداقته مع كل من كلود سيمون و آلان روب غرييي"[4]

و لعل أغلب روايات "رشيد بوجدرة" تنتمي إلى تيار الرواية الجديدة، باستثناء رواية "ألف و عام من الحنين" التي يراها "محمد ساري" تنفرد بخاصية متميزة تجعلها تتجاوز الرواية الجديدة و منطقها الصارم[5].

و لم يتوقف هذا التأثر بالرواية الجديدة عند حدود التقنية و الأسلوب ، بل تعداه إلى تأثر واضح بعالمها، وعالم الرواية الفرنسية بشكل عام. لقد أخذ من "بروست" و "كلود سيمون" وغيرهما الجرأة على انتهاك المقدس، و تعرية الذات ، و تحرير المعجم الجنسي في اللغة العربية، و تلك الذاتية في السرد و رؤية الحقائق. فلا تخلو رواية من رواياته من موضوع العلاقة بين الرجل و المرأة ، بل إن ذلك شكل هاجسا أكبر في الكتابة الروائية عنده، بالإضافة إلى استحضار عالم الطفولة المتأزم من خلال السرد الذكروي. و في هذا الصدد كان للرواية الفرنسية أثرها الجلي في رسم ملامح العالم الروائي عنده. و يقودنا هذا التحليل إلى البحث عن الأدلة و الشواهد التي تثبت تأثر"بوجدرة" بأدب "بروست" و القواسم المشتركة بين الأدبين.

III- شواهد تأثر "بوجدرة" بـ"بروست" :

هناك أكثر من تصريح لـ"رشيد بوجدرة" يعلن فيه بشكل لا يدع مجالا للشك أنه تأثر إلى حد كبير بـ"بروست" ، فهو عادة ما يورده في طليعة القوة الأدبية المؤثرة في تكوينه الأدبي والفكري ، و فيما يأتي سنقدم شهاداته أولا ثم شهادات النقاد ثانيا على وجود هذا التأثر ، لنأتي بعدها إلى إبراز القواسم المشتركة بينهما:

أ- شهادات "بوجدرة" :

1- "كنت متأثرا طبعا بالكثير من الكتاب ، خاصة بـ "فرديناند سلين" ، حيث أثناء كتابة الرواية ، كنت أنجز ديبلوما عليه ، و كذلك ببروست"[1]

---

1 المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

2 « j’ai découvert le nouveau roman français en pleine guerre d’Algérie » .R. Boudjedra .OP, cit P 24

3 « Et puis ce nouveau roman decrié pour son ésotérisme et sa compléscité est devenu un modèle dans le monde entier » R. Boudjedra Op.Ci P24

4 مجلة الاختلاف ، المرجع السابق ص 31 .

5 انظر مجلة الاختلاف ص 31 المرج السابق .

2- "لقد تعاملت مع الأدب الفرنسي المعاصر و اكتشفته من خلال قراءة الرواية الفرنسية الجديدة (فلوبير/ Flaubert، بروست/ Proust، روب غرييي / Robbe Grillet، بيتور/ Butor، ساروت / Sarraute، دوراس / Duras، بينجي / Pinget، سيمون / Simon، هذا حتى لا أذكر إلا من هم أكثر أهمية"[2]

ب- **شهادات النقاد** :

1 - في تعليق لـ"دانيال روندو" على رسائل بوجدرة (Lettres Algériennes) في مجلة (Le nouvel observateur) جاء ما يأتي :

"إن أعمال كل من بروست و سيلين و أعمال روّاد الرواية الجديدة هي التي ألهمت بوجدرة و جعلته أديبا"[3]

2 - يقول "محمد ساري" في شأن دلالات التقارب بين عمل "بروست" وعمل "بوجدرة" ما يأتي : " إن الطموح الروائي لـ " رشيد بوجدرة " أشبه بطموح "مارسيل بروست ". لقد ترك لنا مارسيل بروست رواية واحدة في عدة أجزاء وإن بدت منفصلة بعناوينه و تاريخ نشرها ، فهي تشترك في موضوع واحد : سيرة الكاتب و بالأخص سنوات الطفولة . إن القارئ لروايات بوجدرة ، خاصة التطليق ، الرعن ، المرث، ليليات امرأة آرق ،معركة الزقاق ، فوضى الأشياء ، تيميمون ، فإنه يلاحظ بدون عناء تكرار بعض المواقف التي تعود كلها إلى طفولة الشخصية الرئيسية و التي عادة ما تكون هي السارد للحكاية "[4].
و هو يشير في هذا الصدد إلى اشتراكهما في تقنية السرد باعتماد أسلوب السيرة الذاتية ، و العودة إلى مراحل الطفولة عبر الاستذكار والسرد الذاتي.

و بالإضافة إلى هذه الاعترافات الأدبية و تعليقات النقاد ، ثمة قواسم مشتركة تتمثل في تلك التجارب المتشابهة بين الأديبين على الصعيد الحياتي ، والتي أدت إلى إحداث التقارب الأدبي بينهما . و إن يكن ذلك قد حصل مصادفة إلا أنه كان له أثره النفسي في انجذاب بوجدرة نحو بروست بوصفه المرآة التي تعكس

---

[1] مجلة الاختلاف : المرجع السابق ص 26

[2] « J’ai fréquenté et découvert la litterature française contemporaine en lisant le nouveau roman français (flaubert, prost, Robbe Grillet, Butor, sarraute, Duras, Pinget, Simon pour ne citer que les plus importent »R.Boudjedra Op.Cit P22 .

[3] ورد في غلاف كتاب : Lettres Algériennes

[4] محمد ساري ، هاجس التمرد و الحداثة عند رشيد بوجدرة، مجلة الاختلاف ، م.س. ،ص.32

ذاته من بعض جوانبها . و سنستعرض هذه القواسم المشتركة فيما يأتي بالاستناد إلى الحقائق التي عرضناها في سيرتيهما سابقا :

القواسم المشتركة:

1-عاش بروست طفولته و شبابه في كنف أسرة ثرية و مثقفة ، فقد كان أبوه أستاذا مبرزا في الطب ، أما أمه فقد كانت على قدر كبير من الثقافة . كذلك بوجدرة ، فقد كان أبوه تاجرا ثريا و عالما وفر له أسباب التعلم و النبوغ . ومع أن أمه لم تكن متعلمة إلا أنها أمدته بقدر كبير من الرعاية و الحنان . و في حوار أجراه معه "بشير مفتي" و "وحيد بن بوعزيز"، يصف لنا "بوجدرة" مناخ البيت الذي نشأ فيه بقوله : " فأنا شخصيا من الطفولة، بين سبعة وثمانية سنوات ، عندما بدأت أقرأ و أكتب وجدت مناخا في البيت متميزا بحضور مكتبة ضخمة، و والدي كان عالما و صديقا (تلميذا) لابن باديس "[1] .

2- تكاد صـورة الأم و الأب تتقاطـع في ذهنـهما ، فقد كان كلاهـما ميـــالا إلـى الأم أكثـــر من الأب . و مع أن بروست خيب آمال والده في اتجاهه نحو الأدب بخلاف ما كان يتمنى أبوه في أن يصبح طبيبا مثله ، إلا أن علاقته به كانت علاقة احترام متبادل. أما بوجدرة ، فكانت علاقته بأبيه خلافا لـ"بروست" متوترة جدا، و هو يصف هذه العلاقة ،من خلال ذلك الحوار الصحافي،بقوله :" كانت طفولتي عويصة و معقدة ، و علاقتي مع الأب شبه مفقودة وعنيفة جدا "[2]. وفي موضع آخر من الحوار يقول : " أثناء المراهقة كانت العلاقة مع الأب رديئة جدا ويسودها نـوع من الفراغ من جراء هذا الكابوس أو هذه العلاقـة مع الأب التي بقيت لغـزا ، و لحد الساعة لم أفهم لماذا أجبرت على أن تكون علاقتي معه مرضية ، مغلقة تماما "[3]

إلا أنه مقابل ذلك وجد الملاذ القوي ، الحصين ، في الارتماء في أحضان أمه بوصفها بديلا عاطفيا مفضلا ، وهو نفسه يفسر هذا الاندفاع نحو أمه بقوله : " فالعلاقة المفقودة مع الأب دفعتني إلى الأم التي كانت علاقتي معها شبه جسدية ، فلقد نمت في فراش أمي حتى سن الرابعة عشر" [4]

و مع اختلاف أسباب التناقض العاطفي عند كليهما، إلاّ أنهما يلتقيان في الميل الشديد نحو الأم و حضور المرأة القوي في أدبهما.

---

[1]مجلة الاختلاف ، م.س. ، ص. 26
[2] م.ن. ص. نفسها
[3] م.ن. ص. نفسها
[4]م.ن. ص. نفسها

3- كلاهما تلقى تعليما فلسفيا، بالإضافة إلى ثقافتهما الأدبية، فقد تتلمذ "بروست" على يد الفيلسوف "برغسون" (Bergson)* و تخرّج "بوجدرة" بليسانس في الفلسفة من جامعة السوربون ،و كلاهما استثمر معارفه الفلسفية والسيكولوجية في إنتاجه الروائي.

4- يمتلئ العالم الروائي لكل منهما بحضور موضوع الجنس بشكل يخدش الحياء و يخلّ بالقيم و ينتهك الدين ،فقد كان ظهور رواية "بروست" في مجتمع محافظ آنذاك قبل أن يتحول،وكذلك الأمر بالنسبة إلى "بوجدرة" ، و مع أنّ أسبابهما تختلف إلاّ أن غايتهما واحدة ألا و هي تعرية الواقع و تحرير المكبوت الاجتماعي.

5- كلاهما مال إلى كتابة النثر ، و تحديدا إلى جنس فني منه هو الرواية، ومع أنّ "بروست" كتب رواية واحدة، إلاّ أنّها رواية ضخمة منقسمة إلى مجموعة من الأجزاء، يمكن قراءتها منفصلة، لكنّها تشكل بناء هرميا يبدأ من "الزمن المفقود" لينتهي عند "الزمن المستعاد".

و هكذا نكون قد جمعنا في هذا الفصل ما استطعنا من الشواهد التي تقوم دلائل قوية على تأثر "رشيد بوجدرة" على صعيد الممارسة الروائية بـ "مارسيل بروست". و هو ما يمهد لنا السبيل لعقد مقارنة تتحرى أوجه الائتلاف والاختلاف بين أدبيهما.

---

* Henri louis Bergson : فيلسوف فرنسي كبير ، ولد في باريس في 18 أكتوبر 1859م [و هو ينحدر من أسرة يهودية] (...) حصل على الدكتوراه في الفلسفة في سنة 1889م برسالتين، عنوان الكبرى منهما :"بحث في المعطيات المباشرة للشعور" و الصغرى (باللاتينية) عنوانها. "رأي أرسطو في المكان " (...) و قد حصل في سنة 1928 على جائزة نوبل للآداب (...) و حياته كانت كلها مكرسة للفلسفة و الفكر المحض : تعليما وتأليفا =
= عبد الرحمان بدوي. موسوعة الفلسفة. ج1. ص. 322/321.

الفصـــل الثانـــي

مقاربة طوبولوجية بين الروايتين

سنجعل من المقاربة الطوبولوجية * مدخلنا إلى الدراسة المقارنة للروايتين، أي أن نصفهما وصفا موضوعاتيا يحدد لنا التكوين المحوري الدلالي لكليهما. فرواية "بروست" "بحثا عن الزمن المفقود" ، تتألف من سبعة أجزاء ، يحمل الجزء الأخير منها عنوان : "الزمن المستعاد" الذي هو نوع من التأمل في مضامين الأجزاء الستة الأولى.

و يبلغ عدد صفحات الرواية بأجزائها قاطبة ما مجموعه ألفان و أربع مائة و واحد حسب أحدث طبعة توفرت لدينا عن دار "غاليمار" لسنة 1999 ، تحت إشراف الناقد الفرنسي "جون إيفاس تادييه" ، و التي تمّ إخراج جميع أجزائها في مجلد واحد ضخم.

ينقسم الجزء الأول المعنون بـ : **جوار آل سوان** : Du coté de chez Swann إلى ثلاثة أقسام على النحو الآتي :

- كومبراي :Combray

-غرام سوان : Un amour de Swann

-أسماء البلدان : الاسم : Noms de pays : Nom

أما الجزء الثاني المعنون بـ : **في ظل فتيات صبايا بعمر الزهور** Al'ombre des jeunes filles en fleurs فينقسم هو بدوره إلى قسمين هما :

-حول السيدة سوان : Autour de Mme SWANN

-أسماء البلدان : البلدة : Noms de pays : Le pays

ثم يليه الجزء الثالث الموسوم بـ : **جوار آل غرمانت** : Le coté de Guermantes

ثم الجزء الرابع الموسوم بـ : **سدوم و عمورة** : Sodome et Gomorrhe

ثم الجزء الخامس المعنون بـ :**السجينة** : La prisonnière

ثم الجزء السادس : **"ألبرتين" الهاربة** ، التي سميت في الطبعات الأولى بـ **"ألبرتين" المفقودة** Albertine Disparue (ou la fugitive)

---

* طوبولوجيا " (Topologie) من Topos ، كلمة إغريقية تعني مكان. و لكنها تعني في الأدب موضوعة أو فكرة أساسية و منها أيضا Topic التي تعني موضوع البحث أو مجاله. و في الاصطلاح تعني المحور الموضوعي اللازم للكشف عن جميع الدلالات المتعلقة بموضوع القصة.
ينظر : ج. هيوسلفرمان : نصيات في الهرمنيوطيقا و التفكيكية.تر : حسن ناظم و علي حاكم صالح. المركز الثقافي العربي. ط. الأولى. 2002م الدار البيضاء. المغرب – ينظر هامش المترجم. ص. 140-141.

ثم تختم الرواية بالجزء السابع و الأخير : **الزمن المستعاد** : Le temps retrouvé الذي هو في الحقيقة حصيلة تجارب الراوي و قد بلغ مرحلة الكهولة.

على هذا النحو،إذن، تتألف رواية "بروست" الضخمة التي وصفها "تادييه" بالرواية الموسوعية لأنها ضمّت كل الأجناس و كل الفنون. [(1)] و يمكن اعتبارها من جهة أخرى "العمل الوحيد الذي أورثه لنا "بروست" ، و الوحيد الذي يعدّ إبداعه النهائي، إذ يشكّل عالما كاملا يجمع لنا فكره و قلبه". [(2)] و من هذا المنطلق تكاد تتحول الرواية إلى سيرة ذاتية، إن لم نقل هي سيرة ذاتية ، تسجل لنا ، على نحو دقيق و رائع ، تجارب المؤلف و مواقفه الحياتية و تعكس لنا صورة عصره و مجتمعه بأسلوب أراده أن يكون متميزا، إن على مستوى اللغة، أو على مستوى التقنية. و لهذا فكثير من الدارسين يميلون إلى وصف عمل "بروست"بالسيرة الذاتية. وهذا الافتراض تدعمه الوثائق و المخطوطات التي تم اكتشافها واعترافات معاصريه التي تتعلق بحياته الشخصية، و مواقفه من أحداث عصره التي تضمنها عمله الروائي. لذلك يؤكد "جيلبير سيغو" (Gilbert Sigaux) بأن (بحثا عن الزمن المفقود) "هو بالفعل عمل شخصي بالمعنى الدقيق و متفكك في النهاية، هو عمل لا يقبل الفصل عن تجربة مبدعه الخاصة ، ولوحة يصل فيها هذا المبدع إلى موضوعية "كلاسيكية" ، و هو أيضا أخبار مجتمع (أو عصر أو جزء من الزمن) و تحليل أعدّه كاتب أخلاقي شاب"[(3)] .و بالإضافة إلى ذلك يرى "بيار لويس راي" (Pierre louis Rey) بأنّ "البطل الراوي يشبه إلى حد كاف مارسيل بروست ، حتى ليخيّل إلينا أننا نقرأ سيرة ذاتية ، تكاد تكون مقنّعة" [(4)] .و لعل هذا النزوع الشخصي في رواية "بروست" هو الذي دفع النقاد إلى تصنيفها ضمن رواية الدوافع الذاتية[(5)] لأن منطلقها في عرض الأحداث و تصوير سلوك الشخصيات هو منطلق ذاتي محض ، ينبع من داخل وعي الراوي/البطل ، الذي هو ههنا "مارسيل" ، إمّا عبر التذكر اللاإرادي أو التأمل الداخلي. و هكذا يتحول موضوع الرواية مع "بروست" –كما يعبر "ميشال ريموند" (Michel Raimond) – إلى "العالم ذاته منسوجا من العواطف و الصور"[(6)] ، بعيدا عن النزعة الكلاسيكية الكلاسيكية العقلية للقرن التاسع عشر. و عليه يمكن القول إن عمل "بروست" المتميز "بحثا عن الزمن المفقود" يعدّ فاتحة عهد جديد في تاريخ الرواية الحديثة ،

---

[1] Jean yves Tadié :Encyclopédie française, Universalis, 2004.

[2] « La seule œuvre que Proust ait entendu nous léguer, la seule qu'il ait conçue comme une création définitive, un monde complet où sa pensée et son cœur peuvent se retrouver tout entiers »
Georges Gattauï : Proust. P. 61.

[3] مج من المؤلفين : بروست. تر. لطيفة ديب. منشورات وزارة الثقافة سوريا دمشق. 1992. ص. 46.

[4] Pierre louis Rey : Encyclopédie française, Universalis, 2004

[5] ينظر : فيرز ب.فريديريك ، ديفيد هنري مالوت ، حدود الأدب المقارن. تر : عبد الحكيم حسان. ط. ا. مركز الحضارة العربية ، القاهرة 2003. ص. 645.

[6] Pierre louis Rey : Encyclopédie française, Universalis 2004

ذلك أنّه استطاع على نحو معين ، أن يؤسس لتقاليد جديدة في الكتابة الروائية ، لعّل أبرزها ما عبّر عنه "تاديبه" نفسه حين وصف إنجاز "بروست" بأنّه ذلك "العمل الذي لا يرضى بحدود الرواية، و حدود القصيدة ، و يريد أن يكون كل ذلك ، في الوقت نفسه، تركيبا"[1]

هذا بالنسبة إلى التكوين المعماري و الدلالة العامة للعمل البروستي. أمّا بالنسبة لرواية "التطليق" ، لـ"رشيد بوجدرة" فهي رواية من الحجم المتوسط ، تبلغ في طبعتها الفرنسية ، الصادرة عن "دينوايال" (Denoêl) لسنة 1983 "بباريس" مائتين و ثلاثا و تسعين صفحة. أمّا في طبعتها المعرّبة ، التي أنجز ترجمتها "صالح القرمادي" ،و الصادرة عن المؤسسة الوطنية للطباعة و ديوان المطبوعات الجامعية لسنة 1986 ، فإنها تبلغ مائتين و ثلاثا و ستين صفحة ، أمّا أقسامها التي لم يخصص لها المؤلف عناوين، فإنها تبلغ ستة عشر قسما، و هي أقسام أشبه باللوحات أو المشاهد المسرحية، تتداخل اتصالا و انفصالا في بنيتها السردية.

و تعد رواية "التطليق" التي صدرت عام 1969 المحاولة الأولى الجادة جزائريا في سبيل تجاوز نمطية السرد التي سادت في الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية و التمرد على التقاليد الأدبية. و هو بذلك يفتتح عهدا جديدا في اتجاه الرواية الجزائرية منذ تأسيسها. و لعل ما يميّز هذه الرواية هو أنّها أقرب إلى السيرة الذاتية ، لاتصالها المباشر بتجربة مؤلفها، فكثير ممّا تضمنته أحداث الرواية، و مواقف بطلها من المجتمع و نظامه السياسي يرتبط بتجارب "رشيد بوجدرة" الشخصية وإيديولوجيته الماركسية. و لعلّ الصيغة السردية التي تشبه نمط كتابة المذكرات لشاهد على عصر أو مجتمع تؤيد هذا الافتراض ، و ما يدعم ذلك أكثر هو تصريحات المؤلف في أكثر من مناسبة على ارتباط هذه الرواية بواقعه الشخصي ،الذي تشكل عقدة "أوديب" جوهره السيكولوجي و الاجتماعي. يقول في تصريح له بجريدة (Le matin) الجزائرية تعليقا على الاتجا ه الذي اتخذته كتاباته الروائية الأولى :"أعتقد أنني كنت أكتب - خصوصا في البداية- لأنني كنت متمردا على محيطي ووطني وديني. كل هذا يعني أنني كنت متمردا على الأب لقد تمردت عليه بكل ما تعبر عنه الكلمة من معنى ، سوسيولوجيا وسيكولوجيا، هذا ما ولد عندي ضرورة و إلحاحية الكتابة"[2] .

إذن، فالدافع الذي حدا بـ"بوجدرة" لكتابة رواية "التطليق" كان ذاتيا محضا، ينبع من أعماق نفس تنوء بجراح الطفولة ممثّلة في معاناته من آثار السلطة

---

[1] Jeans Yves Tadié : Encyclopédie française, Universalis 2004

[2] « je crois que j'ai écrit –particulièrement au début – parce que j'ai été rebelle a mon milieu, à mon pays, à mon religion. Tout cela revient à dire que j'ai été rebelle au père , je ne suis rebelle contre lui dans tous les sens du terme, c'est-a-dire sociologiquement et psychanalytiquement cela a donné la nécessité et l'urgence d'écrire ». le mat in 17 Juin 2003

الأبوية في شتى تجلياتها الاجتماعية و المجتمعية. و هذا ما جعله ينشد العلاج في الكتابة باعتبارها ضربا من الاستشفاء. و لعل هذا ما دفعه لأن يصرح بأنه يرفض قطعيا مبدأ الكاتب الملتزم، و أنه يكتب ليتعافى من جراح الطفولة [1]. و من هذا المنطلق فالكتابة عنده تكتسي بعدا ذاتيا بالدرجة الأولى من خلال تفجير المكبوت الاجتماعي و السياسي للتحرر من ضغوط الواقع الخارجي، و لا يتأتى هذا إلا عبر الكتابة المتمردة في أسلوبها و مضمونها. و هكذا تقتضي الكتابة – كما يرى- على النحو الذي حدده (التمرد على المستعمر و على عقلية المستعمر) أن يكون ذاتيا في مواجهته انغلاق المجتمع الجزائري [2] . و عليه يمكن لنا أن نستنتج أن رواية "التطليق" من وجهة النظر هذه ، هي رواية الدافع الذاتي، كما يكشف عن ذلك مضمونها ، و طريقته في التعبير عن هذا المضمون.

و مهما تكن السياقات التاريخية و الاجتماعية التي انتظم ضمنها كلّ من العملين الأدبيين:"بحثا عن الزمن المفقود" و "التطليق" مع ما يفصل بينهما من اختلاف البيئتين والثقافتين و تباعد المسافة التاريخية إلا أن ثمة روابط أدبية تجمع بينهما – كما رأينا – على مستوى الخلفية النفسية من ناحية ،و الموضوع من ناحية أخرى ، فكلاهما – "بروست" و"بوجدرة"- كانت تحرّكه نزعته الذاتية أو دافعه الذاتي خارج الشروط الموضوعية التي تمليها قوانين النوع الأدبي، أو الحساسية المذهبية التي تحدد كينونة العمل الأدبي أو طبيعته. و من هنا جاء عمل كل منهما ملتصقا بذات مبدعه، و متلونا بطابعه الخاص . و لعل هذه الذاتية في الكتابة ، الموغلة في فرديتها ، سببها أن كليهما كان يؤرخ ، بشكل أو بآخر ، لتجاربه الشخصية في الحياة ، أي أنه كان يكتب سيرة ذاتية ، مشوبة بشيء من التلفيق الفني ، حتى يعطي الانطباع للقارئ بأنها قصة موضوعية ، لا أثر فيها للملمح الشخصي. لكن واقع العمل الأدبي ، بما يحمله من قرائن، يدل على أن صاحبه لم يكن يقوم بعملية إخبار أو نقل لمجموعة من الحوادث التي يمكن أن تصادفنا في الحياة و حسب ، بل كان على الأحرى يقدم على نحو فني ، اعترافات شخصية.

و في هذا الصدد نكتفي بإيراد ملمحين فنيين مشتركين بينهما، يرتبطان بخط السيرة الذاتية ، و يدلان على نوع من التوافقية الفنية بين العملين. أما الملمح الأول فيتعلق بهوية الراوي، أما الثاني فيتعلق بنوع الضمير المستخدم:

أ- **<u>الراوي</u>** : من المسائل التي تلفت النظر حقا في العملين مسألة تسمية الراوي، فهو في "بحثا عن الزمن المفقود" يسمى (مارسيل) ، و في "التطليق" يسمى "رشيد". و كلاهما يحيل على صاحبه المؤلف. و يدل هذا النحو في رسم ملامح الراوي على أن المؤلف قصد إلى ذلك قصدا، لينبّه القارئ إلى أن القصة

---

[1] Voir. El Watan , 18 décembre 2004 (Yacine alin)

[2] Le matin 17 Juin 2003

المروية، هي قصته الشخصية ، على الأقل في خطوطها العامة، إن لم تكن في تفصيلاتها الفرعية .و هو أمر مسلم به سلفا ، ذلك أن الراوي حتى لو حرص على كتابة سيرته بأمانة خالصة على لسان الراوي أو شخصيته المركزية ، إلا و وجد نفسه تحت ضغط المقتضى الفني التخييلي ، ينساق وراء الحذف أو الزيادة ، و إلا لصرنا أمام عمل من أعمال كتابة التاريخ، و هو أمر يتعارض مع طبيعة الكتابة الروائية.

و مهما يكن ، فإن للتسمية هنا دلالتها السيرية (Autobiographique) وخاصة حين يكون الراوي هو الشخصية المركزية في الوقت نفسه، و قد أسند إليه سرد الأحداث من وجهة نظره، بضمير المتكلم، أو ما يسمى بـ"الراوي الممثل داخل الحكي" (Narrateur Homodiégitique)[1] مما يجعل الحدود متداخلة بين عناصر الشبكة السردية الثلاثة (المؤلف، الراوي ، الشخصية) .و مع ذلك فإن ما نريد الإشارة إليه هنا ليس هو الدلالة السيرية لاسم الراوي، ففرضية الطابع السيري للعملين ، قد أشرنا إليها من قبل حين تحدثنا عن ذاتية العملين، و إنما نريد أن نلفت النظر إلى هذا التشابه بينهما في الإحالة الاسمية للراوي على المؤلف، فقد اختار "رشيد بوجدرة" أن يحمل الراوي اسمه ، كما فعل تماما "مارسيل بروست". أليس في ذلك استحضارا شكليا للنموذج السردي البروستي في مستوى البنية السطحية لا العميقة ، ذلك أن ثمة فارقا أساسيا بين حالتي تمظهر راوي "البحث" و راوي "التطليق" . فالأول ، على الرغم من أنه "الشخصية المركزية، الشاهد الذي يروي، ما اعتقد بأنه رآه، و فهمه و تنبأ به ، إلا أننا لا نعرف عنه إلا أقل التفاصيل"[2] في حين أننا نعرف الكثير من التفاصيل عن الثاني .و لعل السبب في هذا التناقض بين الصورتين ، أن "بروست" لم يرغب في أن يكثّف شخصيته في الراوي فقط، و إنما ألبسها كثيرا من الأقنعة في شخصياته الروائية المتعددة . فمن خلال عمله ،" كان يريد أن تفلت منّا "أناه" الروائية السطحية "البغيضة" وأن نتعرف ، بخلاف ذلك، إلى أناه العميقة. "بروست" من خلال عمله هو ذاته وفي الوقت نفسه "سوان" (Swann) ، "شارلوس" (Charlus) ، "برغوت"(Bergotte)، "ألستير" (Elstir) ، "فانتاي" (Vinteuil) ، و الراوي نفسه و جميع موجوداته الروائية، فـ"بلوش" (Bloch) يحمل شيئا من شبابه ، و"فرنسواز" (Françoise) شيئا من فنه ، أما "السيدة فردوران" (Mme Verdurin) ،و هي تصغي إلى الموسيقى ، فإنها تستتر مثله" [3] . إذن فانقسام

---

[1] ينظر ورود هذا المصطلح في، حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط2 ، الجزائر 1993، ص94.

[2] Bernard Gros , proust ,Hatier , Paris, 1981, P41. « c'est évidemment le personnage pivot, témoin, qui raconte ce qu'il a cru voir , comprendre, devenir. Or c'est celui sur qui nous savons le moins de détails »

[3] Voir J.Y. Tadié , Universalis 2004 « L'écrivain a voulu son moi superficiel, "Haissable", nous échappe, et que dans son œuvre , nous rencontrions au contraire son moi profond, "qui individualise les œuvres et les faits durer" proust est à la fois lui-même et Swann , Charlus,

شخصية "بروست" على هذا النحو الفني، هو الذي جعل صورة الراوي أقل تفصيلا، ومع ذلك فهو محور العالم البروستي و شاهده الوحيد. غير أن هذه الظاهرة السردية التي تتميز بها رواية "بروست" لا نلفيها في رواية "التطليق" تحديدا، ذلك أن الراوي "رشيد" هو الممثل الوحيد على الصعيد السيكولوجي ، للمؤلف ، في حين ترتسم الشخصيات الأخرى للرواية في شكل نماذج سوسيولوجية للمجتمع الجزائري في سياق تاريخي معين. و بعبارة أخرى ،نقول إن راوي "البحث" يعكس جانبا معينا من شخصية "بروست" ،و لعل هذا الجانب هو الجانب التأملي و الإبداعي ، فهو الذي يروي و يفسر و يحلل لنا ما شاهده ورآه ، و هو الذي تنتابه إرادة الإبداع، و لا تتيسر له إلا في اللحظة الأخيرة. أما راوي "التطليق" ، فهو لسان حال المؤلف وترجمانه، و صورته الآلية في الرواية ،فبالعودة إلى سيرة "بوجدرة" ، سنجد الكثير من طفولته و شبابه و كثيرا مما كان يعتقد و يفكر[1]

ثمة شيء آخر ، يجمع بين الساردين إلى حد ما ، إنه التذكر ، أو استرجاع الأحداث بواسطة التذكر، فالأحداث في كلتا الروايتين تروى لنا انطلاقا من وعي الراوي / البطل و تحديدا عبر ذاكرته المتوقدة ،. فالراوي في "البحث" تدفعه إقامته بـ"تونسونفيل"(Tansonville) عند السيدة "دوسانت لو" (De Saint-Loup) إلى شحن ذاكرته ، فيرتدّ بعيدا إلى أيام طفولته الأولى في "باريس" و زياراته لأقاربه في "كومبراي". أما التجربة الأكثر إلهاما له، و التي شحذت ذاكرته، و جعلته يعتقد بأنه يمكن استعادة الماضي حيا في الوعي ، كأنما يعاش من جديد ، فهي مذاق الكعكة المنقوعة في الشاي، التي ردت إليه الأحاسيس نفسها التي كانت تنتابه في طفولته ، عند خالته "ليوني" (Léonie)، فانبعث الماضي كله فجأة في ذاكرته ، مشحونا بالعواطف . أما في "التطليق" فإن الراوي يتذكر لا لأن شيئا ما أثاره في الواقع الخارجي كـ "كعكة مارسيل" و إنما هو الطلب الملح لصديقته "سيلين" (Celine) الفرنسية بأن يقص عليها حكاية أمه، فينطلق عبر ذاكرة مشوشة مرهقة ،في استعادة تجارب طفولته و شبابه .و إذا كانت طفولة راوي "البحث" هي مصدر سعادته ، التي يستشعرها في الحاضر ، فإن العكس هو الصحيح بالنسبة إلى راوي "التطليق" ، فالطفولة المعذبة التي عاشها هي منبع عقده التي يحياها في الحاضر.

و مع أنّ الوعي هو البؤرة التي يتم من خلالها عرض الأحداث في نسيج من الذكريات في كلتا الروايتين، بطريقة ذاتية (Subjective) ، فإنّ منهج العرض

Bergotte, Elstu , Vinteuil, le narrateur lui-même et touts ses créatures. Bloch emporte un peu de sa jeunesse, Françoise de son art , Mme verdurin écoutant de la musique se cache le visage comme lui »

* في هذا الصدد يمكن تصفح الملف الذي خصص لسيرة "بوجدرة" و أعماله في مجلة الاختلاف ، فضلا عن تصريحاته التي كان يدلي بها في الصحف.

في "البحث" أقرب إلى التحليل النفسي منه إلى نموذج تيار الوعي * الذي تتميز به إلى حد ما رواية "التطليق" في أقسامها. و السبب في ذلك - كما يرى "تاديه"- أن الراوي في (البحث) "يتدخل أثناء السرد ، في لحظة الحاضر التي يسرد فيها الأحداث ليعلّق ، أو يقارب بين زمنين ، أو يعلن أحداثا لم تعرف بعد، أو بالعكس ليوقفها"[1]. و السر في هذا النزوع نحو التحليل عند"بروست" – كما يذكر"ميشال ريموند" (Michel Raimond) ، هو أن بروست قد حطم مبدأ الصراع في الرواية لصالح ضرورة التحليل ، فمن "بلزاك" (Balzac) إلى "زولا" (Zola) ، كان يتم عرض الأبطال في حالة صراع مع العالم ،أما مع بروست ، فلم يعد العالم إطلاقا ثروة للغزو، و إنما استحال مظهرا للتحليل" [2]. لذلك يتخذ نمط السرد عنده منحى يتسم بالمعقولية في استرجاع الماضي عبر التذكر اللاإرادي، أما عند "بوجدرة"، فإن وعي الراوي يتدفق بلا انقطاع ، في سيل من الصور ،يختلط فيه الحاضر بالماضي ، حين يصاب بنوبات من الهلوسة تحت تأثير الأدوية التي كانت تعطى له. و هذه الحالة من السرد ، نجدها تتكرر عند الراوي ، مع عودته إلى المستشفى ، بعد مرحلة الاستنطاق و التعذيب التي يمر بها. أما فيما عدا هذه الحالة ، فإن السرد يتخذ منحى رتيبا.

و إذا كان النزوع إلى "التحليل" * يشكل ظاهرة سردية عند "بروست" ،فإن التداعي الحر للأفكار و الصور هو ما يميز السرد في رواية "التطليق" عموما. ومع ذلك ، فإن الروايتين تجنحان إلى تجاوز القواعد السردية التقليدية للرواية ، وذلك بإسقاط مبدإ الصراع فيها، و عدم خضوع تطور الأحداث لمنطق السببية الصارم كما هو معهود في الرواية التقليدية التي تحرص أشد الحرص على القاعدة الأرسطية للفعل الدرامي ، و هو أن يكون للفعل بداية ووسط و نهاية، و أن ينتظم وفقا لمبدأي الضرورة و الاحتمال .لكن ما نلاحظه مع الروايتين هو تكسير لهذه القاعدة ، فرواية "البحث" تكاد لا تلتئم أجزاؤها إلا في وعي الراوي الذي يضفي على تنوعها الخصيب و تشتت عوالمها وحدة نفسية ، لذلك فهي من هذه الناحية أشبه بالمذكرات التي تنتظم في شكل يوميات منفصلة ، تفتقر إلى دينامية الصراع المحرك. يقول "جان فرانسوا روفيل" (Jean François revel) :"إن البحث عن الزمن المفقود تحررت من كل صلة مع البنية الدرامية – عرض، عقدة ، حل – التي تقوم عليها كافة الأعمال الروائية الكبيرة العائدة إلى القرن التاسع عشر. بل

---

* يرتكز تيار الوعي في الرواية على ارتياد مستويات ما قبل الكلام، من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات" ينظر روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة حمو الربيعي، ط. أولى ،1975 ،دار المعارف، القاهرة، ص.20

[1] J.Y.Tadie :Proust, Universalis 2004

[2] Michel Raimand : Universalis 2004 .

* يشير مفهوم التحليل للذات،
هنا إلى إخضاع التجربة التي تعيشها الشخصية لإجراءات التفسير و الاستنتاج العقليين، أي إلى التحليل السيكولوجي فكثيرا ما يعمد راوي "البحث" إلى تحليل الخبرات التي يمر بها. أما التداعي الحر للأفكار فإنه لا يخضع لهذه الإجراءات إذ يترك للشخصية المجال لسرد خبراتها و رؤاها دونما مراعاة لأي ربط سببي بين تلك الخبرات ، أو تفسيرها والاستنتاج منها.

بالأحرى ، يشبه فن السرد البروستي بذلك الأعمال السابقة للقرن التاسع عشر ، كالمذكرات و الروايات المكتوبة بشكل مذكرات في القرن الثامن عشر و التاسع عشر"[1] .و الأمر نفسه ، بالنسبة إلى رواية "التطليق" ،فكأنما أقسامها عبارة عن مشاهد منفصلة لا تتوحد إلا في وعي الراوي. و سنعير لهذه القضية اهتماما في حديثنا لاحقا عن الزمن في الروايتين.

ب- **الضمير**:

يرتبط توظيف الضمائر في الرواية بوجهة النظر التي يصطنعها المؤلف في تقديم مادته القصصية. فهي "تتداخل إجرائيا مع الزمن من وجهة، و مع الخطاب السردي من وجهة ثانية و مع الشخصية و بنائها و حركتها من وجهة أخرى" [2]. لكن ما يهمنا في هذا الصدد هو ارتباط الضمير بالشخصية لعلاقة ذلك بخلفية السيرة الذاتية التي يكشف عن إحدى ملامحها توظيف المؤلف لضمير دون آخر، أو لضمير أكثر من سواه. و في هذا الصدد ، يمكن أن نميز أربع طرائق في تقديم الشخصية :

1 -أن تقدّم الشخصية نفسها بنفسها.

2 -أن تقدمها شخصية أخرى.

3 -أن يقدمها سارد آخر(Hétérodiégétique)

4 -أن تقدم هي نفسها ثم السارد و الشخصيات الأخرى.[3]

و بالنسبة للروايتين ، فإن الضمير الأكثر استخداما في "البحث" هو ضمير المتكلم ، إذا استثنينا الجزء الخاص بـ "جوار آل سوان" الذي سرد بضمير الغائب و كان السارد فيه هو الجد الذي روى لـ"مارسيل" (راوي الأجزاء الأخرى) قصة "سوان" التي حدثت قبل ميلاده . وباستثناء هذا الجزء الذي يعده النقاد رواية داخل رواية* ، فإن جميع أجزاء "البحث" صيغت بضمير المتكلم، و كان الراوي فيها

---

[1] مجموعة من المؤلفين : بروست، تر. لطيفة ديب، مرجع سابق ص 62.

[2] عبد المالك مرتاض ، مرجع سابق ص 176

[3] Roland Bourneuf , réal ouellet, L’univers du roman, P.U.F. 1981 3ème EDI , Paris, P181

Mode de présentation : Le personnage de roman peut nous être présenté de quatre façons :

1- Par lui-même
2- Par un autre personnage
3- Par un narrateur hétérodiégétique
4- Par lui-même , les autres personnages et le narrateur.

* يجمع النقاد على أن هذا الجزء المسمى "غرام سوان" (un amour de Swann) يكاد يكوّن وحده رواية مستقلة عن المجموع ، إذ بخلاف الأجزاء الأخرى ، جاء هذا الجزء مطابقا للحبكة التقليدية إذ له بداية و وسط و نهاية و هو يدور حول توتر درامي ناتج عن انفتاح مختلف الإمكانيات المتناقضة آخذا هذا المجرى أو ذاك. و مع ذلك فقراءته ضرورية لفهم الأجزاء الأخرى ، إذ تلتقي عناصر "غرام سوان" خارج هذا الجزء في كل مكان من البحث.
ينظر : مج من المؤلفين ، بروست ، مرجع سابق ص 62 ، 63.

– أي "مارسيل" – هو في الوقت نفسه الشخصية المركزية، التي تقدم لنا نفسها ، ومعها العالم الروائي بكل مكوناته.

و تتفق "التطليق" مع "البحث" في هذا النهج السردي في استخدام ضمير المتكلم، لكن دون سواه ، و في جنوحها إلى المماهاة بين الراوي و الشخصية المركزية ، فالأحداث كلها من بداية الرواية إلى آخرها تروى انطلاقا من وعي الشخصية المركزية "رشيد" الذي هو في الآن نفسه الراوي للحكاية.

و مهما يكن، فإن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا الصدد ، هو لماذا عمد كل منهما("بروست" و "بوجدرة") إلى توظيف ضمير المتكلم (أنا / Je) دون أو أكثر من غيره ؟ هل الأمر متعلق بغرض فني جمالي كان يتوخيانه أم لسبب ذاتي محض ، استدعته طبيعة المضمون الروائي أو المادة السردية ، أم هو كلاهما معا؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال المركب، يجدر بنا أن نتعقب الحالات التي يرد فيها استخدام هذا الضمير ذي "القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد و الشخصية و الزمن جميعا"[1] و هي حالات يمكن حصرها فيما يأتي :

1- المذكرات الحميمة (Journal intime)

3 -المونولوج الداخلي (Monologue intérieur)

3- الرسالة (La lettre)

4- الاستدراكات (Les mémoires)

5 -الاعترافات للغير (Confessions à autrui) [2]

و عليه فإن الرواية التي تميل إلى اصطناع ضمير المتكلم لا تخرج عن هذه الحالات الخمسة، التي تشكّل في الوقت نفسه أساليب أو خيارات سردية، يلجأ إلى إحداها أو بعضها المؤلف لتقديم مادته السردية. لكن استخدام (الأنا/ Je) في الرواية، ألا يدفع القارئ إلى الاعتقاد بأن النص السردي الذي بين يديه هو ضرب من الاعتراف أو هكذا يتوهم ، ذلك أن "الـ "أنا" في النص السردي تعطي جميع مظاهر التوافق و التطابق مع مؤلف النص" [3] .و هذا ما ينطبق فعلا على نص السيرة الذاتية ، إذ لا وجود لمسافة تفصل بين "أنا" النص و مؤلفه، فهل معنى ذلك أن كل ما سرد بضمير المتكلم يستحيل بالضرورة إلى سيرة ذاتية ؟ طبعا، لا، لأن للسيرة الذاتية فضاءها الطوبولوجي الخاص ، الذي تتداخل فيه الحدود بين الأدب

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرجع سابق ص 184.

[2] Voir : roland Bourneuf , et ral ouellet, OP. cit P. 184 et sint .

[3] ج. هيوسلقرمان: نصيات بين الهرمنيوطيقا و التفكيكية ، تر. حسن ناظم و على حاكم صالح المركز الثقافي العربي ، ط01 ،2002 الدار البيضاء المغرب، ص145.

و علم النفس والفلسفة و اللاهوت و السياسة و الموسيقى، و الأنثروبولوجيا ، وذلك في سياق كتابة المرء لحياته الخاصة[1] .

و مع ذلك، فإن الحد الفاصل - في نظرنا- بين "أنا" السيرة الذاتية و "أنا" النص الروائي يمكن في الإحالة المرجعية للنص : أهو مستمد من "أنا" المؤلف التاريخية أم من الواقع المتخيل لهذه الـ "أنا" ؟ و هو معيار، مهما يكن خارجيا، - أي لا ينتمي إلى الفضاء الطوبولوجي للنوع الأدبي- إلا أنه يصلح أن يكون مستندا موضوعيا لمعرفة حقيقة أنا "النص" .غير أن السيرة الذاتية قد تميل أحيانا إلى تلبّس الشكل الروائي، بوصفها فعالية زمانية ، تتطلع إلى التمظهر فنيا في الفضاء السردي ذي الطابع التخييلي. و في هذه الحالة فقط نجد أنفسنا إزاء نوع أدبي جديد يتموقع في السطح البيني القائم بين الوصف و القص ، أي بين اللامتخيل / السيرة، و المتخيل / الرواية. و حينها تتحول الذات ، ذات المؤلف ، إلى نص يكتب ، ذلك أن "عملية إنتاج السيرة الذاتية هي عملية نصية ،و نصيتها دلالة سيرية أي فعل أو عملية لتنصيص الذات المنصّصة" [2] .و لعل الصعوبة في تمييز الفضاء الطوبولوجي لهكذا نوع من الأعمال السردية التي يتداخل فيها السيري/ اللامتخيل ، بالروائي/ المتخيل ، مرجعه إلى توسل الأدوات والأساليب نفسها في عملية السرد بين السيرة الذاتية و الرواية، فكلتاهما تستخدم ضمير المتكلم الذي يذيب المسافة بين الراوي و المؤلف و الشخصية إذ يصعب معه تمييز هويات هذه الأطراف الثلاثة ، مع ما يستدعيه توظيف ضمير المتكلم من الاعتماد على الاستذراكات والاعترافات و المونولوجات الداخلية و اللغة الشعرية و غير ذلك من الأساليب.

إذن، لنجب الآن عن سؤالنا الذي طرحناه من قبل عن الدوافع وراء استخدام كل من "بروست" و "بوجدرة" لضمير المتكلم في روايتهما. و الجواب هو أنهما كان يكتبان حياتهما على نحو خاص ، هو النحو الذاتي المشحون بطاقة تخيلية تجعل هذه الحياة تبدو مثلا أعلى للنضال على الرغم مما يشوب تفاصيلها من الانتكاسات و النقائص. فبالنسبة لـ"بروست" ، فإن "مارسيل" الراوي الذي يمثله هو نموذج للإنسان الذي يناضل من أجل أن يصبح كاتبا، فإذا كانت الحياة التي نعيشها مهددة بنذير الشيخوخة و الهرم، إذ تستحيل في النهاية ماضيا كله لا يمكن استعادته إلا عرضا في لحظات نادرة عبر الذاكرة اللاإرادية ، فإن الوسيلة الوحيدة لتأبيد هذه الحياة المنفلتة في الزمن هي الكتابة ، لأن الكتابة هي الأبدية.

أما بالنسبة لـ"بوجدرة" ، فإن "رشيد" الراوي الذي يعكس لنا صورته هو نموذج للإنسان المناضل الثوري، المعارض للسلطة ، و المضطهد اجتماعيا وسياسيا، الذي يحلم بالتغيير. يقول "بوجدرة" على لسان "رشيد" الراوي و هو في

---

[1] انظر المرجع نفسه ، ص 144.

[2] نصيات بين الهرمنيوطيقا و التفكيكية ،المرجع السابق، ص 144

غياهب السجن :"السلام علي ، فقد حل الليل، و خيم السكون حول هذياني الجنوني، الأبدي .و أما رفاقي في المطبقات والزنزانات الأخرى فإنهم يعرفون أنني لست محكوما علي بالهذيان و الجنون أبد الدهر ، ولهذا فعلي أن استمر في الصمود وقتا ما...."[1]

ليس معنى هذا أن كل التفاصيل الواردة في الروايتين هي حقيقة بل إن بعضها يكون قد حوّر، و بعضها الآخر قد أضيف ، فكثير من الشخصيات و هي تعدّ بالمئات في رواية "بروست" تم تغيير أسمائها فيما عدا اسم "دريفوس" (Dryfus) الذي اشتهرت قضيته في عهد المؤلف. و في هذا الصدد يخبرنا "جان فرانسوا روفيل" (J.F.Revel) أن "بروست " كان يؤكد دائما بأن "كل ما جاء في كتابه أبدع ثانية رغم وجود ذكرياته الشخصية في كل مكان فيه" [2] ،ثم يردف "روفيل" قائلا : "و لئن كان كل شيء ، صحيحا، فلا شيء فيه حرفي. وعليه، يظهر "البحث" من حيث كونه رواية ، بمثابة سيرة ذاتية ، يستخدم فيها الكاتب براعة المذكرات المزيفة"[3]

و هكذا، تتحول حياة المؤلف، في الرواية، "من كونها تجربة إلى كتابة ، ومن كونها عملية تجريب إلى عملية كتابة سيرية" [4]. و هذا يعني، من ناحية ،أن السيرة الذاتية حين تنتقل من كونها تجربة إلى فضاء الكتابة الروائية ، ستتحول بالضرورة إلى استعارة دون أن تفقد دلالتها السيرية المرجعية. إنها في الواقع استبدال لحرفية التجربة بجمالية الكتابة.

و لعل استخدام الضمير "أنا" يعد مدخلا إلى عملية الاستبدال و التحويل هذه. إنه "يفتتح [...] إمكانية وصف تخييلي" [5] . كما يمكن في الوقت نفسه، أن ينظر إليه بوصفه شاهدا [6]، يقرر لنا وقائع . و بين التخييل و اللاتخييل/ التذكر، تتموقع الرواية التي تسرد لنا حياة مؤلفها.

إذن، فاصطناع ضمير المتكلم في رواية "البحث" و كذا رواية "التطليق" يتضمن غايتين هما:

أ- تقديم شهادة عن حياة المؤلف، و واقع عصره و مجتمعه إذ يمكن في هذه الحالة أن تعتبر الرواية وثيقة تاريخية و أدبية من نوع خاص. و بالفعل فرواية "التطليق" تقدم لنا شهادة من وجهة نظر صاحبها، عن مرحلتين تاريخيتين: الأولى ، إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر، والثانية بعد الاستقلال ، ومن خلالهما رسم لنا

---

[1] بوجدرة رواية التطليق ، ص :
[2] مج من المؤلفين : بروست، مرجع سابق ، ص66.
[3] المرجع نفسه، ص. نفسها.
[4] ج. هيوسلفرمان – مرجع سابق ، ص152.
[5] ج. هيوسلفرمان – مرجع سابق ، ص151.
[6] ينظر عبد المالك مرتاض ، المرجع السابق ص 187

الراوي مشاهداته و تجاربه و مواقفه من كل ما كان يقع أمام ناظريه، انطلاقا من تفسيره الشخصي، و من وحي عواطفه و معتقداته. و في هذه الحالة ، يمكن لنا القول إن المؤلف كان يتذكر ماضيه. انظر مثلا عندما يصف لنا "بوجدرة" المدينة التي يقيم بها "الراوي"، و المقسمة إلى قسمين : الحي العربي و الحي الأوربي، فإن وصفه ذلك ينطبق على مدينة "قسنطينة" التي نشأ فيها ، لولا أنه يخادعنا عندما يجعل لها ساحلا ، وكأنها مدينة ساحلية. و لكن مع ذلك، فإن جزئيات المكان و شخوصه لا تنفصل عن الإطار القسنطيني (ص 56 و ما بعدها). كما أن وصفه لما كان يجري في المعهد الذي كان يدرس به "رشيد" من حركة نضالية و نشاط سياسي يعكس مرحلة حقيقية في حياة المؤلف إبان الثورة الجزائرية(ص 188 وما بعدها) . انظر أيضا الصورة التي رسمها المؤلف للراوي فهو يسمى "رشيد" مثل المؤلف ، و هو شاعر (أول أعمال بوجدرة كانت مجموعة شعرية: "حتى لا تغلق نوافذ الحلم" (Pour ne plus rêver)) .و هو مجاهد أيضا التحق بصفوف الثوار في الجبل ، متشبعا بالفكر الماركسي ، مثل بوجدرة تماما. و مثلما كان والد الراوي مزواجا، فقد كان والد بوجدرة كذلك ، و هكذا دواليك ، فكثير من التفاصيل في رواية التطليق تتشابه مع حياة المؤلف.

ب- تحقيق الإثارة الجمالية، بفعل الاعتماد على عنصر التخييل ، فليس كل ما سرد في رواية "البحث" أو "التطليق" يعتبر حقيقيا و حرفيا، فشخصية "سيلين" الفرنسية التي كانت عشيقة للراوي ، ثم هجرته إلى بلدها عندما كان معتقلا يعكس جزءا من الحقيقة، لا الحقيقة كلها، فـ"بوجدرة" متزوج من فرنسية ، ومازالت زوجته، لا عشيقة له، و لم ينفصلا. لكنّ رسمها بتلك الصورة يعكس ضربا من الصراع بين ثقافة المستعمر و ثقافة المستعمر ، يحتد مع الشعور بالدونية أمام الآخر.

إذن فالسرد المقدم بضمير المتكلم في الروايتين يهدف إلى غايتين هما الشهادة من ناحية، و الإثارة الجمالية من ناحية أخرى. و بالتالي ، فإن الحديث عن اصطناع ضمير المتكلم قد يعني أن المؤلف في صدد إنتاج سيرة ذاتية . و ليس معنى ذلك أنه سيقدم لنا وصفا ظاهراتيا حرفيا للعالم الذي يصوره في الرواية ، وإنما يعني أن تجربة بطل الرواية تشبه سمات تجربة المؤلف الخاصة. " فعملية إنتاج السيرة الذاتية ليست عملية إدراك حسي، إنها إدراك حسي منصّص"[1]. ومن هنا، يمكن القول إن استخدام ضمير المتكلم في الروايتين هو محاولة من المؤلفين للارتقاء بالعملين إلى مستوى الشهادة و الجمالية معا.

---

[1] ج. هيوسلفرمان: نصيات بين الهرمنيوطيقا و التفكيكية . المرجع السابق. ص 154.

الفصل الثالث

العـقـدة الأوديـبـية

إذا كنا قد افترضنا فيما سبق أن الروايتين : "البحث" و "التطليق" نموذجي المقارنة بين الأديبين "بروست" و "بوجدرة" تكشفان عن خط سيري ، مضمر في ثنايا الخطاب الروائي ، عرف كلاهما كيف يموّهه فنيا على القارئ ، فيمكن القول حينئذ بأن كلتا الروايتين تحكيان قصة شخصية، قصة الماضي الشخصي الممتد من الطفولة إلى البلوغ، و المستحضر في زمن الكتابة، مع أن هذا الماضي قد يتقاطع مع التاريخ و تحولاته الاجتماعية.

و نحن إذ سنخضع هذا الماضي المكتوب روائيا لرؤيا التحليل النفسي، فلا نزعم أنه الماضي الحرفي ، الشخصي للكاتب ، مع اعتقادنا بأن ماضي البطل الروائي قد يتقاطع في كثير من جوانبه مع ماضي الروائي، "فالشخصيات الروائية تصدر، في جملة ما تصدر عنه، عن لاشعور الروائي" [1] مع الإقرار في الوقت نفسه "بأن لاشعور البطل الروائي مستقل، بقدر، قد يكثر أو يقلّ، عن لاشعور الروائي" [2] . و لذلك سنضطر متى دعت الحاجة إلى ذلك ، إلى العودة إلى سيرة الكاتب ، في تحليلنا لسيكولوجية البطل في "البحث" و "التطليق".

لعل إحدى الظواهر المهمة التي تلفت نظر القارئ لمحتوى الروايتين هي علاقة البطل بوالديه : الأم و الأب إذ تكتسي أهمية قصوى في تكوين جوهر البطل النفسي و ترسم مساره الحياتي في علاقته بالمرأة من ناحية، و بالمجتمع من ناحية أخرى. و هي علاقة اتخذت منحى مرضيا يمكن وصفها في ضوء التحليل النفسي بالعقدة الأوديبية، فما هي **العقدة الوديبية؟**

يرى "سيجموند فرويد" (Sigmand Freud) (1856- 1939) بأن الموقف الأوديبي قدر، يمرّ به كل طفل، و ينتج بالضرورة من فترة الاعتماد الطفولية الطويلة على الأبوين. ومضمون هذه العقدة موجود في الأسطورة اليونانية "أوديب ملكا" لـ "سوفوكليس" (Sophocle) ، غير أن مضمونها التحليلي طاله التحريف لجعلها "أوديب" (Œdipe) يرتكب ما ارتكب عن جهل بحقيقة أمه و أبيه.

إن عقدة أوديب تنشأ من ارتباط الطفل بثدي أمه، ثم بشخص أمه كليا ، بوصفها موضوعا ليبيديا، إذ هي لا تكتفي بإطعامه و حسب، بل و تثير فيه إحساسات جسمية ، بعضها لاذّ، و بعضها الآخر مؤلم. فتغدو بذلك أوّل مغوية للطفل، لعنايتها بجسمه، و بفضل هاتين العلاقتين : الإطعام و العناية بالجسم ، تكتسي الأم أهمية فريدة، لا تضاهى، و لا تتغير، و لا تزول مدى الحياة.

---

[1] جورج طرابيشي، الروائي و بطله (مقاربة اللاشعور في الرواية العربية) ، دار الآداب ، ط1، 1995 ، بيروت، ص.07 .

[2] المرجع نفسه ، ص نفسها .

و مهما طالت رضاعة الطفل، سواء من ثدي أمه أو من البزّازة، فسيظل بعد الفطام موقنا بأنها كانت فترة شحيحة ، بالغة القصر. و مع المرحلة القضيبية (السنة الثانية و الثالثة من عمر الطفل) ، ينمو الشعور لدى الطفل بذكورته ، فيتمنى أن تكون أمه ملكا جسديا له على النحو الذي استنتجه من مشاهداته وتخميناته عن الحياة الجنسية ، و إذاك تدفعه ذكورته المبكرة إلى السعي للحلول محل أبيه عندها. فبعد أن كان أبوه حتى الآن موضع غيرة و حسد ، للقوة الجسدية التي يتمتع بها،و الهيبة المعنوية التي يمتلكها ، أصبح الآن منافسا يعترض طريقه ، ويتمنى إبعاده. و لذلك ، فهو أثناء غيبة أبيه يشاطر أمه الفراش و يشعر شعورا عميقا بالرضا، في حين يشعر بالسخط عند عودته.

و إذ تفهم الأم أن تهيّج طفلها الجنسي منصبّ عليها، فإنها تحاول أن تمنعه من العبث اليدوي بعضوه، و حين لا تفلح ، فإنها تعمد إلى تهديده بـبتر ذلك الشيء ، الذي تحداها به وتعلن له أنها ستترك مهمة تنفيذ ذلك إلى الأب، غير أن الطفل لا يحمل هذا التهديد محمل الجد إلا حين يتذكر منظر الأعضاء التناسلية الأنثوية . وحينها يقع تحت تأثير عقدة الخصاء، و يعاني أقسى صدمة في حياته المبكرة . ويؤدي التهديد بالخصاء إلى تحديد علاقة الطفل بأمه و أبيه، و من ثم بالرجال والنساء عامة. و حتى يبقي على أعضائه التناسلية ، فإنه يتجاوز مطلبه بامتلاك أمه تجاوزا يكاد يكون تاما. غير أن حياته الجنسية غالبا ما تظل رهينة وطأة التحريم (تحريم الأم) . و إذا كان لديه ما يسمى مقوّما أنثويا قويا ، فإنه سيتعاظم بالتهديد الموجه إلى ذكورته، و حينئذ ينتقل إلى موقف سلبي تجاه أبيه، يماثل موقفه من أمه (المحرمة) . ومع ذلك ستظل صورة الأم هي المسيطرة على أخيلة الطفل الجنسية، التي من خلالها يتوحد بأبيه (يحل محله تخيّليا)، كما يتوحد بأمه. وسيكون لهذه التخيلات أثرها في تغذية أنوثة الطفل ، و تزايد قلقه من أبيه، وكرهه له. و لا تبرز ذكورة الطفل إلا فيما يشبه التمرد على أبيه ، و هذا ما يؤثر حتما في علاقته بالمجتمع لاحقا. و كثيرا ما تبقى رواسب من التعلق الشهواني بالأم ، في صورة الاعتماد المفرط عليها. و تتأكد في صورة موقف الخضوع تجاه النساء. و بعدها لا يخاطر هذا الطفل بعشق أمه ، غير أنه في الوقت نفسه لا يحتمل فقدان محبتها له، و إلا ظل مهددا في هذه الحالة بإيقاع العقاب عليه من خلال الوشاية به عند أبيه. و سيكون لهذه التجربة المخزّنة في اللاشعور أثرها في تعطيل النمو اللاحق للأنا بعد البلوغ، ببعث تلك التثبيثات الليبيدية القديمة التي تعطل الاتصال الجنسي الطبيعي، فتبدو الحياة الجنسية مجردة من الوحدة ، مبددة بين حوافز متصارعة. و هكذا تكون هذه الخبرات الطفولية مصدرا لاضطراب السلوك في المستقبل[1].

[1] ينظر، سيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي ، ترجمة سامي محمود علي و عبد السلام القفاش، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2000 ، القاهرة ، ص 88...94

تلك هي بإيجاز مضمون العقدة الأوديبية ، التي ارتأينا أن نستعرضها لتحليل السلوك الأوديبي لبطل "البحث" و بطل "التطليق". و فيما يأتي تفصيل ذلك :

الأم و البحث عن الماضي في "البحث":

لعل التجربة الأكثر إسعادا و إيلاما في الوقت نفسه، بالنسبة لـ "مارسيل" الراوي /البطل،هي انتظاره الممضّ لقبلة أمه التي اعتادها كل مساء ، عندما يأوي إلى فراشه للنوم، في تلك الليلة التي زارهم فيها جارهم "سوان" ، إذ اضطر الأب أن يصرفه خلال مأدبة الطعام إلى غرفته في الطابق الأعلى قبل أن يحصل على قبلته الأمومية المعهودة. و لنتأمل هذه الأسطر التي يصف لنا فيها الراوي الأهمية الفريدة لهذه القبلة في نفسه بوصفها إشباعا للرغبة اللاشعورية في الاتحاد بالأم ، يقول :

" لم تكن أمي تغادر عيني. كنت أعلم بأنني حين نجلس إلى المائدة لن يسمح لي بالبقاء طوال فترة العشاء. و حتى لا تغيض أمي أبي لم تكن تترك لي العنان لتقبيلها في كل مرة أمام الملأ كما لو كان الأمر يحصل في غرفتي، كذلك كنت أعلل نفسي، و نحن في غرفة الطعام، عند بدء العشاء و عندما أشعر بدنو الموعد ، أن أجعل سلفا من هذه القبلة التي ستكون قصيرة وخاطفة، كل ما أستطيع أن أفعله وحدي، و ذلك بأن أختار ببصري جزء الخد الذي أقبله ، و أن أهيئ ذهني حتى أستطيع بفضل هذه البداية الافتراضية للقبلة أن أكرّس كل اللحظة التي تمنحها لي أمي لاستشعار خدها بين شفتي"(1)

ألا يكشف هذا المقطع الاستذكاري عن نزعة اشتهائية لاشعورية ، إذ يتغزل الراوي "الطفل" بأمه على هذا النحو، بوصفها موضوعا ليبيديا ، ليست القبلة المأمولة إلا تجلّيا من تجلياته الجنسية ؟ غير أن تدخل الأب، و امتناع الأم عن تحقيق رغبة ابنها في تلك الساعة ، سيؤدي إلى زيادة توتره و قلقه ، فيمضي وقتا طويلا في انتظار صعود أمه، لكن دون جدوى ، على الرغم من أنه بعث إليها برسالة مع الخادمة "فرنسواز" (Françoise) ، لعلها تأتي لتهدئة روعه، واصفا ما يدعوها إليه من أجل الحضور بالأمر الخطير. يقول: "كتبت إلى أمي متوسلا

---

[1] « Je me quittais pas ma mère des yeux, je savais que quand on serait à table , on ne me permettrait pas de rester pendant toute la durée du diner et que pour ne pas contrarier mon père , maman ne me laisserait pas l’embrasser à plusieurs reprises devant le monde, comme si ç’avait été dans ma chambre. Aussi je me promettais, dans la salle à manger, pendant qu’on commencerait à diner et que je sentirais, approcher l’heure , de faire d’avance de ce baiser qui serait si court et furtif, tout ce que j’en pouvais faire seul de choisir avec mon regard la place de la joue que j’embrasserais, de préparer ma pensée pour pouvoir grâce à ce commencement mental de baiser consacrer toute la minute que m’accorderait maman à sentir sa joue contre mes lèvres » Proust. A la recherche du temps perdu, P 31.

أن تصعد لأمر خطير ، لا أستطيع الإفصاح عنه في رسالتي."[1] و مع ذلك ، ظل ينتظر حتى انصرف الضيف إلى وقت متأخر، ليعترض طريق والديه في الردهة المؤدية إلى غرفتهما ، مما جعل الوالدين يندهشان لرؤية ابنهما، واقفا ينتظر قدوم أمه. و يصف لنا الراوي "الطفل" هذا الموقف الحساس و المحرج حين وقف لا يحير جوابا أمام نظرات أبيه الذاهلة و الغاضبة، و عاجزا عن تفسير ما أقدم عليه :"دون قصد، تمتمت بهذه الكلمات التي لم يسمعها أحد : أنا ضائع"[2]

إنّ هذه الكلمة التي همس بها "مارسيل" الطفل، تعكس حالة التوتر الداخلي الذي يعانيه إزاء الحرمان من قبلة الأم ، أو -إن شئت- الحرمان من امتلاك الأم جسديا. و عدم إشباع هذه الرغبة الملحة، المستبدة، سيورث في نفسه ألما رهيبا . لذلك فالقبلة ههنا - كما يعبر "ميشال شنيدر" (Michel Scheneider) في صدد حديثه عن علاقة "بروست" بأمه - هي "ترياق للألم بوصفها تعبيرا عن كوننا محبوبين".[3]

و لذلك ، فإن تحققها هو مدخل للشعور بالرضا و الامتلاك ، و غيابها يعني الشعور بالإحباط و الخواء، و من ثم الضياع. فلا غرو، أن يصفها بالأمر الخطير في رسالته كأنما هي التي ستحدد ملامح مستقبله. و لعل الأمر هو بالفعل كذلك إذ سيكون لهذه التجربة المثيرة أثرها في حياته ، بعد البلوغ.

و مهما يكن ، فإن الوسيلة لحصول "مارسيل" الطفل على حاجته هي في إبعاد شبح أبيه[*] عن تهديد طموحه في منافسته على امتلاك الأم ، و لذلك سيسعفه الحظ، في تلك الليلة المتميزة، بأن يظفر ببقاء أمه إلى جانبه طوال الليل، تكفكف دموعه وتحكي له حكايات من كتاب (François le champi). يقول واصفا هذه التجربة التي لن تتكرر :" كنت أعلم بأنّ ليلة كهذه، لا يمكن أن تتجدد، و بأنّ أعظم أمنية لي في هذا العالم ، و هي الاحتفاظ بأمي في غرفتي خلال هذه الساعات الليلية الحزينة ، كان يتجاوز الحدّ لتعارضه مع ضرورات الحياة و مطالب الجميع، لكون المهمة التي أنيطت بأمي، هذا المساء ،لن تكون أكثر من كونها متكلّفة و استثنائية"[4] .

---

1 « J'écrivis à ma mère en la suppliant de monter pour une chose grave que je ne pouvais lui dire dans la lettre » ibid, P. 32

2 « Sans le vouloir, je murmurais ces mots que personne m'entendit : "je suis perdu !" » ibid, P38

3- « Michel scheider, La robe de maman, magazine littéraire, op. cit, P. 31

* لعل صورة التمرد البروستي على الأدب في "البحث" تتمثل في تحجيم ذكر الأب في الرواية.

4- « je savais qu'une telle nuit ne pourrait se renouveler, que le plus grand désir que j'eusse au monde, garder ma mère dans ma chambre pendant ces tristes heures nocturnes, était trop en opposition avec les nécessités de la vie et le vœu de tous, pour que

و لعل إحدى أهم هذه الضرورات و المطالب التي تخضع لها الأم، و تحول دون تفرّغها للطفل هي خدمة الزوج/الأب. و هو ما سيجعل "مارسيل" الطفل يقتنع نهائيا بأن امتلاك الأم في الواقع أمر مستحيل المنال. و لذلك لن تأتي الأم مرّة أخرى لتهدئة مخاوفه حين تعاوده ، وهو ما جعله يأنس على مضض إلى هذه الحقيقة. يقول :"في الغد، عاودتني مخاوفي، لكن أمي لم تبق معي. غير أنّ مخاوفي هدأت، و لم أفهم سرّ ذلك، و في مساء الغد، كانت بعيدة أيضا، كنت أقول في نفسي بأنه سيكون لديّ الوقت لتدبّر الأمر، مع أنّ هذا الوقت المتاح لم يكن ليحمل لي أي مزيد من القوة، ذلك أنّ هذا الأمر لا يتوقف على إرادتي، و هو ما جعلني أرى من الصعب تجاوز المسافة التي تفصلها عني"[1] .

هكذا إذن ، و على هذا النحو الاستسلامي، يتكيف "مارسيل" مع الاقع الجديد و تنداح التجربة بكل ثقلها و قسوتها في لا وعيه ، لذلك كان يقول :" غير أنّ مخاوفي هدأت، و لم أفهم سرّ ذلك" [2] إذ باتت أمّه من تلك اللحظة -بالمفهوم التحليلي- محرّمة عليه و مع ذلك ظل يحافظ على عدم فقدان محبتها له. فقد ظلت تتعهده بالرعاية، و تبدي نحوه مزيدا من العطف لحساسيته المرضية. لذلك نرى أن "مارسيل" عندما ينضج شيئا ما، و يبلغ سن الثانية عشر، سيتغير موضوع الحب عنده، إذ سيغرم بصبيّة من أترابه ، تدعى "جلبرت"(Gilberte) ابنة السيد "سوان" ، غير أنّ هذه المغامرة الطفولية البريئة و العابرة لم تتجاوز حدود معاناتها في صمت و خجل ، إذ سرعان ما تلاشت في تلافيف النسيان. و مع أنّ هذه المحاولة الغرامية الطفولية لم يكتب لها النجاح، و لا أن تدوم طويلا، إلا أنّها دلّت على الطبيعة الرومانسية الحالمة لـ "مارسيل" الطفل في علاقته بالجنس الآخر، فقد أبدى منذ طفولته المبكرة ميلا شديدا نحو الأدب ممّا جعل إحساسه بالحياة إحساسا شعريا يتغذى بالموهبة الأدبية التي طالما ساورته إزاءها الشكوك. و إذا تركنا هذه التجربة المبكرة جانبا بأصدائها الرومانسية، و اتجهنا بالتدرج في الزمن إلى تجربته المثيرة الناضجة بعد البلوغ مع "ألبرتين"(Albertine) التي تعرّف إليها بمدينة "بلباك" (Balbec) الشاطئية، والتي اتخذ منها رمزا إلى عالم "سدوم و عمورة" (Sodome et Gomorrhe)، لما تحفل به من الأشخاص المثليين (Homosexuelles) ،فإنه يصعب علينا أن نعثر عند "مارسيل" الشاب

---

l'accomplissement qu'on lui avait accordé ce soir pût être autre chose que factise et exceptionnel » . A la recherche du temps perdu, op. cit, P. 43.

1- « Demain mes angoisses reprendraient et maman ne resterait pas là. Mais quand mes angoisses étaient calmées, je ne les comprenais plus, puis demain, soir était encore lointain. Je me disais que j'aurais le temps d'aviser, bien que ce temps là ne pût m'apporter aucun pouvoir de plus, puisqu'il s'agissait de chose qui ne dépendait pas de ma volonté et que seul me faisait paraître plus évitables l'intervalle qui les séparait encore de moi » ibid, P. 43.

2- « Mais quand mes angoisses étaient calmées, je ne les comprenais plus » . A la recherche du temps perdu op.cit, P. 43.

تحديدا، في تجربته الغرامية الجديدة أساسا أوديبيا، يدعم فرضيتنا بوجود هذه العقدة الدافعية، اللاشعورية في حياته الجنسية، إذ لم ترد أي إشارة في الرواية لأيّ اضطراب من هذا القبيل في معاشرته لـ"ألبرتين" ، التي اكتشف فيما بعد أنّ السّر وراء هروبها هو شذوذها الجنسي. إذن فـ"مارسيل" الراوي / البطل ، من هذه الناحية ، هو شخصية سوية ، لم تمتلك أي مقوّم أنثوي، يجعل من تجربة "التحريم" دافعا لا شعوريا لاضطراب سلوكه الجنسي بعد البلوغ. لكنّ هذا، في نظرنا، ضرب من التضليل للقارئ ينتهجه المؤلف "بروست" ، لرسم صورة سامية لراويه و بطله المكتوب الذي يحمل اسمه نفسه "مارسيل" ، و المتداخل إلى حدّ معيّن مع هوية الكاتب.

إن الكثير من الدارسين و النقاد أشاروا إلى ميول "بروست" المثلية في دراساتهم لسيرته. و لأنّه كان يخجل أن ينعت بوصفه مثليا، و يتألم لذلك، كما كتب لـ"دانيال هاليفي" (Daniel Halévy) قائلا :" لا تعتبرني مثليا، إن هذا يؤلمني. فأخلاقيا، أحاول و لو من باب اللباقة، أن أبقى نقيّا" [(1)] ، فإنّه حاول في روايته "البحث" أن يجرّد الراوي و البطل "مارسيل" من هذا النزوع اللاأخلاقي الشاذ، لتقترن صورته في ذهن القارئ بالنقاء و السمو باعتباره ممثلا رمزيا له من ناحية معينة. غير أنّ "أنا" بروست لا تمثّله صورة الراوي فقط، إذ تقمصتها عديد من شخصياته الروائية ، فـ"كل شخصية هي قليلا أو كثيرا الوجه الآخر لـ[بروست] الكاتب"[(2)].

و لعل السبب في تقسيم "أناه" على هذا النحو إلى"أنوات" في روايته هو ـ كما يذكر "تادييه " ـ رغبته في أن تفلت منا "أناه" السطحية ،البغيضة ـ كما تكشفها المخطوطات ـ و أن نتعرف ، بخلاف ذلك على أناه العميقة، فهو ذاته من خلال عمله،وفي الوقت نفسه "سوان" (Swann) و"شارلوس"(Charlus) و"برغوت" (Bergotte)، و "إلستير" (Elstir) و"فنتاي" (Vinteuil) و"الراوي نفسه" ، و جميع موجوداته الروائية...[(3)]

و لعل الشخصية التي تهمنا ههنا، في معرض حديثنا عن الأساس الأوديبي لسلوك شخصياته الروائية ، هي شخصية البارون "دو شارلوس" (Baron de Charlus) ، الذي تعرف إليه الراوي في "بلباك" (Balbec) ، فـ "شارلوس" يمكن اعتباره الوجه الآخر الناقص لشخصية الراوي، فنحن لا نعلم عن طفولته شيئا ، و هو الجزء الذي يغيب عنا في الرواية، ويجعلنا لا نملك الأسس النفسية

---

[1]- « Ne me traite pas de pédéraste, cela me fait de la peine, Moralement je tâche, ne fût ce que par élégance, de reste pur » - Jean Yves Tadié, Chronologie, Magazine littéraire, P. 09.

[2]- « Chaque type est ainsi, plus ou moins, le double de l'auteur » - Georges Gatauï, Proust, P.65.

[3]- Voir Jean Yves Tadié, Proust, Universalis, 2004.

التي تفسر لنا سلوكه في الحاضر، في حين توجد هذه الأسس في طفولة الراوي. وهذا ما يجعلنا نعتقد بأنّ حاضر "شارلوس" هو امتداد طبيعي لطفولة الراوي، وكلاهما يمثل في النهاية وجهين من وجوه المؤلف "بروست". و لعل ما يوثّق الصلة المعنوية بين "شارلوس" و الراوي هو اتصافهما ببعض السمات المشتركة ، من مثل سعة الثقافة، و معرفة الفنون، و التاريخ، و حب الجمال، و مع ذلك كان "شارلوس" ماسوشيا* ، مخنثا. فقد جمع في شخصيته بين المتناقضين : المثالية الرجولية و الطبيعة الأنثوية. و هو ما يشير إليه "برنار غروس" (Bernard Gros) حين يصف "شارلوس" بأنه " رمز التناقض، لقاء المتناقضات، الكائن المزدوج أو المخنث"[(1)] .

على هذا النحو ،يمكن إثبات أثر العقدة الأوديبية ، في العمل البروستي، فليس شارلوس إلا امتدادا رمزيا مستقبليا لماضي الراوي، إذ تحول تلك التثبيتات الليبيدية القديمة للأنا البروستي على النضج الطبيعي لدوافعه الجنسية بعد البلوغ ، فتبقى رهينة الشعور بالتهديد أو عقدة الخصاء في اللاشعور ، ممّا يجعل شخصية كـ"شارلوس" (Charlus) تحت وطأة النكوص * ، تميل إلى ممارسة سلوكها الماسوشي ، مستعذبة الجلد بالسياط.[(2)]

و مع هذا، يمكن تقديم قرا ءة أخرى لا تقل أهمية عن القراءة الأولى لسلوك الراوي ، فالإخفاق الذي مني به الراوي في علاقاته بالنساء (تجربته مع جلبرت ثم مع ألبرتين) سيؤدي إلى إلغاء فكرة الزواج نهائيا، على الرغم من أنّ هذه الفكرة كانت قد راودته في علاقته بـ "ألبرتين" ، لكن الأوان كان قد فات باختفاء رهينته ثم وفاتها الغامضة. كل هذا سيدفعه إلى التخلي عن أهدافه الجنسية ، و ذلك بسحب الطاقة الجنسية (désexualisation) منها وإعلائها ** ثم تحويلها إلى طاقة

---

* الماسوشي من الماسوشية (Masochisme) ، و تعني "اشتقاق الفرد للذة من قيام الآخرين بتعذيبه و توجيه العدوان إليه، سواء أكان عدوانا ماديا كالضرب و الإيذاء البدني ، أم عدوانا معنويا كتحقير الفرد و إهانته ، و جرح كرامته، والسخرية منه، و إظهار هوان شأنه، و دنو منزلته، و عدم اعتبار مشاعره، و عرقلة مصالحه، و الوقوف في وجهها. وغالبا ما تمتزج الماسوشية بالنشاط الجنسي للشخص ذي الطابع الماسوشي، فلا يجد لذته الجنسية إلا عندما يعذبه محبوبه و يوقع عليه الأذى و الضرر ماديا أو معنويا ، سواء قبل الفعل الجنسي أو أثناءه"
حسين عبد القادر و محمد أحمد النابلسي : التحليل النفسي –ماضيه و مستقبله- ، دار الفكر ، ط01 ، 2002 ، دمشق، ص. 648.

1- « Charlus est le symbole de l’ambivalence, de la réunion des contraires, l’être double ou l’androgyne ». Bernard Gros : Proust. P. 43.

* النكوص (Régression) يعني حيلة لاشعورية من حيل التوافق، تسلكها الشخصية بالعودة إلى أنماط من الدوافع أو من السلوك أو من كيفيات الإشباع النفسي لرغباتها، التي لم تعد تتفق مع مرحلة النمو التي وصلت إليها، كمثل الشخص الذي ينطق الكلام بطريقة طفلية ، أو يقوم بمص أصبعه، و من ثم يؤدي النكوص بالشخصية إلى ممارسة سلوك غريب.
ينظر حسين عبد القادر و محمد البابلسي : مرجع سابق. 648-649.

2 للاطلاع على إحدى المشاهد الماسوسية المتعلقة بـ"شارلوس" في الرواية ، يمكن مراجعة. ص.2223

** الإعلاء (Sublimation) يعني تجريد الدوافع و الرغبات من الطاقة الجنسية المتعلقة بها لتتحول هذه الدوافع والرغبات إلى صور أخرى من النشاط غير الجنسي. فمن الممكن مثلا تحويل الطاقة النفسية المتعلقة بالرغبة الجنسية نحو أنواع كثيرة من النشاط غيرالجنسي كالألعاب الرياضية و الآداب و الفنون. و هو ما يلقى قبولا في المجتمع ، فيعرف بالإعلاء أو التسامي.

نرجسية*** ، أي بسحب الليبيدو من الموضوع إلى الذات ، وهو ما تحقق مع الراوي حين تخلى عن نزعاته الدنيوية (Pulsions citadines) و اتجه إلى التفكير في تجسيد مشروع الكتابة الإبداعية بعد أن أحس بأن الوقت لم يعد كافيا لتأجيل هذا المشروع. و معها لم يعد موضوع العشق هو المرأة بوصفها موضوعا خارجيا ، و إنّما هو الذات بوصفها موضوعا يتعشّق و هدفا يستلذ.

الأب و تطليق الماضي في "التطليق":

إذا كانت الطفولة، ذلك الفردوس المفقود، الذي يتوق "مارسيل" البطل إلى استعادته، هي محور "البحث" و محرّكه في "اللاشعور" ، لارتباطها الوثيق بالأمّ، تلك الثمرة المحرمّة، فإن طفولة "رشيد" في التطليق، هي بخلاف ذلك، الجحيم الذي يتوق إلى التحرر منه، و تطليقه نهائيا، لارتباطه بالأب المستبد. ففي "البحث" نلمس رغبة "الأنا" -أنا البطل- الملحّة في الاتصال بالأم، وذلك بإثارة كمين الذاكرة للارتداد إلى عهود الماضي الطفولي المجيد ، وهو ما يمكن أن نفسره على المستوى النفسي ، بوقوع "الأنا" أسيرا لآلية التثبيت (Fixation) اللاشعورية ، و الارتجاع إلى مرحلة نفسية في الماضي ، النكوص (Régression). أمّا عند بطل "التطليق" ، فإنّ الأمر يختلف ، إذ نلمس عنده مقاومة نفسية ، للعودة إلى الماضي ، المشحون بالتجارب المؤلمة، المرتبطة بعلاقته بالأب، و هو نفسه يعترف بذلك حين كانت خدينته "سيلين" تطلب منه في إلحاح الحديث عن أمه ـ أي عن ماضيه فيقول :" ترى لم كانت تلح عليّ في السؤال ؟ إنّها تبتغي أن نتحادث عن يّما من جديد ، و لما كنت أصمد و أرفض فقد كانت تعمد إلى جسمي تدعكه... "([1]) . غير أن هذا الرفض الذي كان يتمسك به ، سرعان ما يتلاشى أمام إصرارها وعنادها بأن يبوح بقصة أمه،إذ يقول :

" و لم أكن أستجيب لطلباتها الملحة إلاّ عندما كانت تصل إلى حدود الصبر والاحتمال أي لمّا كنت أشعر في غموض وإبهام أننّي لو أصررت على السكوت لتعرضت لخطر إضاعة فرصة ذكر قصة منزل يمّا بدون رجعة ، قصة منزلها وقصة طقوس القبيلة و خرافاتها. و عند ذاك كنت أسارع إلى إرضاء رغبة سيلين فأبسط عليها ذكرياتي بسطا كنت أشعر من خلاله شيئا فشيئا بلا واقع، ليس هو بالعجيب الخارق للعادة بل هو لا واقع غير لائق و لا مناسب"[(2)] .إنّه يمكن وصف دور "سيلين" ههنا بدور المحلل النفساني الذي يدفع المريض إلى مواجهة حقائق

- ينظر سيجموند فرويد : الأنا و الهو ، هامش المترجم (عثمان نجاتي) ، دار الشروق، ط. 04 ، 1982 ، بيروت ، ص.51.

*** النرجسية (Narcisme) تعني عشق الذات ، أما الليبيدو النرجسي فهو اتجاه الليبيدو [الطاقة الغرائزية على وجه التحديد] نحو الذات و اتخاذها موضوعا للعشق و هدفا للذة.

- ينظر المرجع نفسه ص. 50.

[1] - رشيد بوجدرة ، التطليق ، ترجمة صالح القرمادي ، بدون ط.1986 ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ص.07

[2]- نفسه. ص. 13.

ماضيه التي يرغب في كبتها، فيقاوم اكتشافات طبيبه. لكن "سيلين" حين تفلح في دفع "رشيد" إلى سرد ذكرياته ، وإزاحة القوة المسببة للكبت، بإخراج الخبرات الماضوية من دائرة اللاشعور إلى الشعور ، فإنها لا تفلح إلا مؤقتا في إرجاع السكون و الوحدة إلى نفسه إذ سرعان ما كانت تعاوده نكساته النفسية . و هذا ما يفسر لنا السّر وراء عدم قدرته على الخلاص من تراكمات الماضي ، في الوقت الذي كان يسعى بكل جهده إلى تطليق هذا الماضي و إزاحته، ذلك أنّه كان يعيش تناقضا حادا بين حبّ الأم و كره الأب، و كلاهما ركن أساس من أركان الماضي. لم يكن ثمة حل يلجأ إليه للتخفيف من حدّة هذا الصراع إلاّ في إشباع شبقه الجنسي من جهة ، لأنّه لم يعش تجربة التحريم ، و في اعتناقه المبادئ الماركسية من جهة أخرى، لأنّها تنفي ملكية الأب للابن، و هو ما سنحاول توضيحه فيما يأتي :

إنّ مغامرة بطل "التطليق" تضارع في بنيتها الرمزية الأسطورية مغامرة "أوديب" (Oedipe) في الميثولوجيا اليونانية. فإذا أمعنّا النظر في مسلك "رشيد" الحياتي من الطفولة إلى ما بعد البلوغ -كما يحكي عن نفسه- إذ هو الشاهد الوحيد على عالم الرواية- فإنه بخلاف بطل البحث "مارسيل"- قد تأتّى له أن ينعم بملازمة أمّه في فراش النوم* زمنا طويلا بعد تطليق أبيه لها ، و لم يعد ثمة منافس يهدد مكانته أو يزاحمه في امتلاك الأم ، إذ آلت إليه تلك المكانة الأبوية ، فها هو يقول مستذكرا تلك التجربة الخاصة في حياته :" و قد عوّضت أبي منذ أن هجر المنزل فأخذت مكانه في الخدر الشاسع. لقد كنت في العاشرة من عمري و كنت أعي من الأشياء و أفهم من الأمور الشيء العظيم" [(1)] .و ليس هذا الإدراك المبكر للأشياء ، الذي يتحدث عنه سوى الفهم المبكّر لأسرار الحياة الجنسية كما خبرها في الدار الكبيرة في مشاهداته و تجاربه المراهقة. لكن علينا أن ندرك هنا أن امتلاك الأم -كما يتحدث عنه- ليس إلاّ امتلاكا جزئيا معنويا، و لن يتحقق هذا الامتلاك الكامل للأم إلاّ حين يصبح عشيقا لزوجة أبيه، إذ هي امتداد طبيعي للأم بحكم الصلة المحرمية التي تربطه بها ، فكما تزوج "أوديب" بأمه دون أن يدري،فقد تزوج "رشيد" بأمه في صورة زوجة الأب، وكما قتل أوديب أباه دون أن يدري، فقد قتل "رشيد" أباه بتمرده على كل ما يمت بصلة إليه إذ عقّه وهجره و رفض القيم الدينية التي كان يؤمن بها أبوه، و ذلك باعتناقه الماركسية. لقد كان يبغضه بغضا شديدا، مما جعله لا يدّخر جهدا في تحطيم كل ما له علاقة بهذا الأب المستبد. و كما لاحقت لعنة الآلهة "أوديب"، بأن جعلته يفقأ عينيه ثم يهيم في البراري ، فكذلك ستلاحق اللعنة "رشيد" بأن يعيش متنقلا ما بين المستشفى والسجن أسيرا لهلوساته البصرية وحالاته الاكتئابية.

* يذكر "بوجدرة" في الحوار الذي أجراه معه كل من "بشير مفتي" و "وحيد بن بوعزيز" أنّ علاقته بأمه كانت شبه جسدية، يقول: "فلقد نمت في فراش أمي حتى سنّ الرابعة عشر[...] إلى أن فهمت أنني كبرت و يجب ان أخرج من فراشها ، الأمر الذي خلق عقدة رهيبة" .ينظر مجلة الاختلاف ، مرجع سابق. ص. 26.

[1]- المرجع نفسه. ص. 39.

و إذا كانت رحلة البحث عن الأب في أسطورة "أوديب" هي رحلة في المكان من "كورنيث" إلى "طيبة" ،فإن رحلة "رشيد" للبحث عن الأبوة الحقيقية المفقودة هي رحلة في الزمان من الطفولة إلى الشباب ، لم تورث إلاّ مزيدا من الحقد و الكراهية.

لذلك ، فإن انتماءه الماركسي في أبعاده الإيديولوجية و السياسية يمثل موقفا معارضا من الأب بوصفه سلطة اجتماعية و ثقافية، تنتمي إلى الماضي. لكن هذه الأبوة التي يعارضها لن تتوقف في حدودها الاجتماعية و الثقافية تلك، بل ستتخذ بعدا آخر هو البعد السياسي، المتمثل في النظام السياسي القائم الذي أضحى معارضا له في الحاضر. إذن فصورة الأب في الرواية ذات بنية مركبة في دلالاتها الاجتماعية و الثقافية و السياسية. و عليه، يمكن اعتبار الرد الماركسي "لرشيد" تمردا على نظام الأب في شتى صوره الاجتماعية و الثقافية و السياسية، ومع ذلك ، ظل "رشيد" يحمل شيئا من أبيه المستبد، القاسي ،و شيئا من أمه الذليلة ، الخانعة. إنه شيء مزيج من السادية و الماسوشية، يتجلى بوضوح في العنف الجنسي من جهة والرضوخ لـ"سيلين" من جهة أخرى. يقول في وصف شعوره إزاء "سيلين"، بعد تصويره للمشاهد الجنسية العنيفة الخادشة للحياء:"لا ! لقد كنت عاجزا عن سوء معاملتها و الإساءة إليها. و لذلك فقد كنت أفضل الخضوع لقانونها فأهيئ بذلك لنفسي الشعور بفشلي الذاتي، و لم أكن قادرا على تحمل مسؤولية ذلك الفشل كاملا" [1]. ثم إن وصفه لما تعرض إليه من قمع و اضطهاد سياسي، وانتكاس حالته الصحية النفسية و الجسدية، على الرغم مما كانت تبذله خدينته "سيلين" من جهد في مساعدته على التعافي، لا ينبغي أن يصرفنا عن ملاحظة المعنى الماسوشي في هذه الحالة، فهو يعتبر الجنون الذي كان يتكلفه ردا دفاعيا ضد الجلادين ، في قوله :"و لم يكن الجنون المتكلف إلا موقفا دفاعيا ضد الجلادين"[2]. و في الحقيقة فإن هذا النزوع الماسوشي أو المصير المأساوي الذي آل إليه وضعه هو ضرب من التكفير عن الشعور بالذنب تجاه ما اقترفه من آثام، إثم الزنا بالمحارم (زوجة الأب ثم أخته لأبيه ليلى)، و إثم التمرد على الأب بهجرانه و عقوقه. و لعل هذا الضرب من التكفير عن الذنب هو ما لجأ إليه "أوديب" حين فقأ عينيه وجن جنونه، فهام في البراري.

و هكذا تتبلور الصورة الأوديبية في كلا العملين، من مضمونها التحليلي في "البحث" إلى مضمونها الرمزي الأسطوري في "التطليق". و يمكننا فيما يأتي أن نميّز عناصر الاختلاف و الائتلاف بين الصورتين :

---

[1] - التطليق، ص. 12.

[2]- نفسه ،ص. 261

1- الصورة الأوديبية في رواية "البحث" ذات مدلول تحليلي، نفسي فقط، أما في "التطليق" ، فهي مزدوجة الدلالة ، في اشتمالها على البعدين النفسي والأسطوري.

2- تتحدد العقدة الأوديبية في الروايتين على أنها عقدة "أوديب" الإيجابية* ، و هي الرغبة في الاستحواذ على الأم. و مع ذلك فإن نموها في لاشعور البطلين الروائيين (مارسيل، رشيد) عرف مسارا مختلفا في حياتهما ، فالأول واجه صدمة التحريم بماسوشية جنسية منحرفة ، انعكست في شخص "دوشارلوس" – كما وضحنا ذلك من قبل – أما الثاني ، فأدى به الانفلاب من تجربة التحريم إلى اندفاع إباحي ، ازدوج فيه النزوعان السادي و الماسوشي ، وإلى التجلي الرمزي لأسطورة "أوديب" .

3- يلاحظ في رواية "البحث" سيطرة هاجس "الأم" على لاوعي "مارسيل" ، أما في "التطليق" فيلاحظ سيطرة هاجس "الأب" ، مما جعل الأول، يستبد به الحنين إلى الطفولة، في محاولة لاسترجاع هذا الزمن الضائع ، أما الثاني فتستبد به الرغبة في تطليق الماضي المقترن بقساوة الأب. و هو ما كان يتجلى في محاولته مقاومة طلب "سيلين" بالحديث عن "يما" .

4- إذا كان بطل "البحث" قد وجد الحل لمشكلته الأوديبية في الكتابة الإبداعية بوصفها شكلا من التسامي (Sublimation) و بديلا نرجسيا، باستبدال موضوع الحب من المرأة، في حالة عشقه لألبرتين، أو من الجنسية المثلية ، في حالة "دوشارلوس" إلى النشاط الإبداعي ، فإن بطل "التطليق" أخفق في إيجاد الحل، إذ لم يكن نضاله السياسي ليحدّ من كبت ضغوط الماضي الجاثمة على صدره ، على الرغم مما كان يعد به نفسه من الصمود في وجه الليل، ليل الماضي و الحاضر كما تنمّ عنه كلماته التي تفوّه بها في نهاية الرواية :"السلام علي ، فقد حل الليل ، وخيم السكون حول هذياني الجنوني، الأبدي .و أما رفاقي في المطبقات و الزنزانات الأخرى فإنهم يعرفون بأنني لست محكوما عليّ بالهذيان و الجنون أبد الدهر. و لهذا فعلي أن أستمر في الصمود وقتا ما ..."[1]

5- يمكن القول – إذا اعتبرنا الإبداع الأدبي عرضا من أعراض العصاب – إن "البحث" و "التطليق" كلتيهما، ليستا إلا تنفيسا عن مكبوت المؤلف إذ هو يصعد قلقه النفسي الناتج عن تصادم الرغبة بالواقع وعدم القدرة على تكييفها تكييفا طبيعيا، من اللاشعور إلى دائرة الشعور ، من الأنا الشخصي إلى الأنا الإبداعي.

---

* يقصد "بعقدة أوديب الإيجابية" الرغبة في الاستحواذ على الوالد من الجنس الآخر. أما الرغبة في الاستحواذ على الوالد أو الوالدة من نفس الجنس فتعرف "بعقدة أوديب السلبية". ينظر سيجموند فرويد ، ما فوق مبدأ اللذة ، هامش المترجم اسحاق رمزي ، .ط 05 دار المعارف ، القاهرة 1994 ،ص .41.

[1] - التطليق ،ص. 262-263

الباب الثاني

مقارنة فنية

« Quand je ne compare pas, je ne critique pas »

Montaigne

الفـــصـــل الأول
الإطـــار الـــزمكـــانـي

أ- الفضاء الروائي: *

يمكن تعريف الفضاء في الرواية بأنّه " المكان اللّفظي المتخيّل، أي المكان الذي صنعته اللّغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي وحاجاته" [1]. ذلك أنّ هذا المكان، أيّا كان تقاطعه مع مرجعه الواقعي، يبقى في النهاية إبداعا جماليا من صنع اللّغة، يشيّده مخيال الروائي أولا، ثم يشكلّه مخيال القارئ ثانيا بما ينطبع منه في ذهنه . وهذا ما جعل " غاستون باشلار" (Gaston Bachelard) يربط بين قراءة المكان في الرواية والانفعـــال الذي يثيـره ذلك في نفس القارئ فيقول:" حين نقرأ مثلا وصفا لحجرة، نتوقف عن القراءة لنتذكر حجرتنا، أي إنّ قراءة المكان في الأدب تجعلنا نعاود تذكر بيت الطفولة"[2]. ومع ذلك، فإن الفضاء الروائي لا يعني تحديدا المكان لأن مفهومه أوسع من ذلك وأشمل، فهو " مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية. ثم إنّ الخط التصوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد، فإدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للقصة" [3]. إذن، فالفضاء مرتبط بالحركة السردية كلّها، فـ ـــ " سواء أكان واقعيا، أم خياليا، فإنّه يوجد مـــشتـــركا، بل مـــندمـــجا مـــع الشخصيات كما هو الحال مع الحدث وجريان الزمن" [4] .ويرتبط وصف المكان وجزئياته في الرواية بما يسميه " جيرار

* ثمة إشكالية اصطلاحية في ترجمة هذا المفهوم إلى اللّغة العربية، فمن النقاد من يترجم مصطلح (ESPACE) بالفضاء، من يقترح مقابلا آخر هو الحيّز، كما فعل د. عبد الملك مرتاض، ومنهج من يكتفي بالمصطلح اللتقليدي "المكان" لكننا، نحن آثرنا مصطلح " الفضاء" لشيوعه في الدراسات العربية المعاصرة.

1– سيد بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص.33.

2– غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط.02، 1984،ص.07.

3– حميد لحمداني، بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط.ثانية، 1993 ، ص 64.

4 « l’espace, qu’il soit « réel » ou « imaginaire », se trouve donc associe, voire intgré aux personnages, comme il l’est à l’action ou à l’echoulement du temps »

جينات" الوقف(Pause). وهو اللحظة التي يتوقف فيها السرد أي الزمن ليتيح المجال للوصف. " فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها"[1]. لكنّ هذا لا يعني أنّ المقاطع الوصفية في الرواية تنفصل بالضرورة عن الواقع الداخلي للشخصية، إذ كثيرا ما يتوثّــق الوصف بحركة الحدث أثناء التأمل في المشاهد الخارجية.

وفيما يأتي، سنحاول استجلاء الصورة العامة للمظاهر المكانية عند كل من " بروست" في (البحث)، و " بوجدرة" في (التطليق).

1- فضائية " البحث":

يتخذ المكان في رواية " البحث" أهمية بنيوية في رسم العالم الروائي لارتباطه الشديد بتجربة " مارسيل" / الراوي ، و " سوان" بطل رواية " غرام سوان"، فهو ليس مجرد ديكور أو ساحة لوقوع الأحداث أو مجرد صورة هندسية، بصرية لأبعاده الفيزيائية، إنّما هو فضاء يتشكل في ضوء مخيال الراوي من جهة، واللّغة الشعرية من جهة أخرى. وليس معنى هذا أن جميع الأمكنة التي رسمها هي من نسج الخيال، فبعضها مرجعي وبعضها الآخر متخيل، وحتى تلك التي تمتلك وجودا جغرافيا مؤسسا يضفي عليها " بروست" مسحة جمالية خاصة. ومن هنا يرى " ج. إ. تاديبه" أنّ المدن الخمسة التي تقع فيها أحداث الرواية – "كومبراي" (Combray) و "باريس" (Paris)، و"بالبــاك"(Balbac)، و"دونسيــار" (Doncières)، و "فينـــوس" (Venus) – حيث ثلاثة منها متخيلة، ترتبط جميعها في بناياتها وحدائقها وقنواتها باكتشاف،أو بقصة درامية،أو بمجون. وهي معدّة، فضلا عن ذلك، للانبعاثات

Roland Bourneuf et réal ouellet, op. cit, p.107.

[1]- حميد لحمداني، المرجع السابق، ص. 76.

السعيدة للذكرى"[1]. ثم يضيف " تادييه" :" إنّ تعاضد كل من العاطفة والحيوية والذكرى يضمن للأمكنة البروستية من كنيسة " كومبراي" إلى فندق " لوش" (Louche) في "الزمن المستعاد" حضورا مماثلا لما يحبه الراوي عندما يتحدث عن منازل "دوستويفسكي"[2].

إذن، فالمكان في "البحث" ليس ديكورا حياديا، إنّه ينخرط في أحداث الرواية، ويتغلغل في بنيتها لارتباطه بالشخصيات. ولذلك، فهو " يمتلك الوظيفة نفسها التي تمتلكها الشخصيات. فأزهار الزعرور والأشجار الثلاثة لـــ"أودمسنيل"(Hudimesnil)،وأبراج الأجراس لـــ "مارتانفيل" (Martinville) تشكّـــل علامة (Signe) مثل الكائنات الإنسانية ،أما بحر " بالباك" (Balbac) فهو مخلوق عظيم خالد"[3]. هكذا يتأنسن المكان في أعمال " بروست" ليتخذ بعدا رمزيا. ومع أنّ " جيرار جينات" كان قد لاحظ أن ثلث أوصاف المكان في رواية " البحث" تتخذ طابعا تكراريا تماثليا لعدم اقترانها بلحظة خاصة، وإنّما بسلسلة من اللّحظات المتماثلة. إلاّ أنّه يردف بأنّ هذا الأمر لا يؤدي، بأي شكل من الأشكال إلى تثاقل حركة السرد وتعطيلها، لأنّ الوصف البروستي لا يتوقف عند شيء أو مشهد إلاّ ليترافق مع وقفة تأملية للبطل نفسه (وقفات " سوان" مثلا في " غرام سوان"، ووقفات " مارسيل" في كل موضع من الرواية). لذلك فإنّ القطعة الوصفية لا تنأى عن زمنية الحكاية [4]. انظر مثلا وصفه للأزهار التي تزيّن غرفة " أوديت" : " كانت تتراءى لها، من خلال جميع هذه التحف

---

[1] - « les cinq villes ou se passe le roman- Combray, Paris, Balbec, Doncières, Venus, dont trois sont imaginaires- sont liées, dans chacun de leurs édifices, de leurs jardins, de leurs canaux à une découverte, à un drame, à une perversion, et elles sont, de plus, préparées pour les bien- heureuses résurrections de la mémoire ». Jean Yves : Universalis 2004.

[2] -« la convergence de la passion, de l’animation, du souvenir , assurent aux lieux proustiens, de l’eglise de Combray à à l’hotel louche du T.R, une presence analogue à celle que le narrateur adfmire, l’orsque’il parles des maisons de Dostoievski ». J.Y.Tadié. ibid.

[3]- J-Y-Tadié ,Proust, Universsalis 2004.

[4] Voir G.Gnette – Figures III,P.133,134.

الصينية، أشكال" "طريفة" وأزهار" الأوركيدا" أيضا، وخصوصا " الكاتليا" التي كانت تمثــل مع الأقحوان، أزهارها المفضلة، لأنّها لا تتشابه مع بقية الأزهار، وتلك مزيتها الكبرى، وكأنّها مصنوعة من الحرير والساتان. " هذه كأنّها مصنوعة من بطانة معطفي"، قالت لـــ " سوان" ، وهي تريه " الأوركيدا"، على نحو من الاحترام لهذه الأزهار "الأنيقة"، لهذه الشقيقة التي منحتها إياها الطبيعة، تميزها عنها فروق إنسانية، ومع ذلك فهي مرهفة، وأكثر جدارة من نساء كثيرات ولهذا فقد أفسحت لها مجالا في الصالون" [1]. فهذا الوصف – كما نرى – لا يؤدي إلى قطع جريان الزمن، ولا وتيرة السرد، لأنّ العنصر الفضائي الموصوف هو جزء لا ينفصل عن بنية السرد. إنه نابع من التأمل الشعري في الأشياء التي تجتذب انتباه البطل" سوان" ،وينتظم مع مضمون الحوار الذي تشير فيه " أوديت" إلى العلاقة الجمالية بين الأزهار ومعطفها الذي ترتديه، فكأنّما المكان وجزئياته الفضائية هو امتداد للشخصية التي تعيش في وحدة جمالية مع محيطها. إنّ اللّغة ههنا– وهي لغة شعرية – تقوم بدور فعال في الصهر بين العنصر اللاإنساني (الأزهار) و العنصر الإنساني (أوديت)،وتضفي في النهاية على الفضاء حيوية روحية، رومانسية، تؤدي إلى تفعيل الحركة السردية. ولنتأمل أيضا هذا المقطع الشعري في وصف أثر المصابيح التي تضيء الغرفة:" ولكن، عندما أتى الخادم مرّة تلو الأخرى بالمصابيح الكثيرة التي كانت جميعها تقريبا موضوعة في مزهريات صينية، بدأت تشتعل بشكل إفرادي أو ثنائي، وجميعها كانت موضوعة على قطع أثاث

---

[1] -« elle trouvait à tous ses bibelots chinois des formes « amusantes » et aussi aux orchidées, aux catleyas surtouts, qui étaient, avec les chrysanthèmes, ses fleurs préférées, parce qu’ils avaient le grand mérite de ne pas ressembler à des fleurs, mais d’être en soie, en satin « celle – la a l’air d’être découpée dans la doublure de nom manteau » dit- elle à Swann en lui montrant une orchidée, avec une nuance d’estime pour cette fleur si « chic, pour cette sœur élégante et imprévue que la nature lui donnait, si loin d’elle dans l’échelle des êtres et pourtant raffinée plus digne que bien des femmes qu’elle lui fit une place dans son salon « Amour de Swan, OP. cit p 182-183.

متمايزة ،وكأنها على مذابح، فبعثت في أصيل هذا اليوم الشتائي غروبا مديدا، أكثر توردا، وأكثر إنسانية، جاعلة ، ربّما، بعض العشاق، عابري الشارع، يحلمون مندهشين أمام سرّية الحضور الذي كانت تبوح به وتخبئه معا ألواح الزجاج المضيئة " [1]. فهذا الوصف الرومانسي لغرفة المعشوق "أوديت" إنّما يتلوّن بوعي العاشق" سوان" الذي ينوب عنه " الراوي" في تقديم هذا المشهد التأملي الذي تمتزج فيه الذات بالموضوع، فتحيله إلى لوحة شعرية، لا نملك إزاءها إلاّ أن نصف هذا المقطع الروائي بأنّه نثر شعري.

إنّ الفضاء البروستي، إذن، يتشكل روائيا من معطيين أساسيين هما: المعطى النفسي أولا، ونعني به التأمل الوجداني والفلسفي معا، والمعطى الجمالي ثانيا، ونعني به التشكيل الشعري للفضاء انطلاقا من اللّغة ،وكلاهما يتضافران لبلورة صورة الفضاء المتخيل ضمن وحدة سردية، لا ينفصل فيها الزمن ولا يتوقف.

إلى ذلك، علينا أن نشير إلى أنّ الفضاء البروستي واضح المعالم، لا ينفصل عن محدداته الجغرافية والتاريخية، فهو متصل لا يتقطع على الرّغم من تلك الاستـــرجاعات الماضـــوية التي تحدث من حين لآخر في وعي مارسيل/ الراوي. ومع ذلك، فالمكان– كما يتراءى في " الزمن المستعاد"– مثله، مثل البشر يخضع لمبدأ الصيرورة الزمنية، الذي يحوّل الأشياء من حال إلى حال، فتتغير الوجوه والمعالم ، فحقول" الإليزيه صارت تذرعها المركبات المخترعة، وأجواء باريس تحت الحرب صارت مسرحا للمعارك الجوية ليلا ، ووجوه الأحبة شاخت على الرّغم من الأقنعة التي ترتديها في تلك الحفلة الصباحية التي أقامتها الأميرة " دوجرمونت" ، كما أن التقدم في السن يجعل الراوي يدرك أنّ جوار "آل جرمونت" الذي كان يبدو له في طفولته شكلا من

---

[1] Ibid,p.182

التعبير الجغرافي المجرد، مكانا لا نستطيع بلوغه، كأسطورة،أو خرافة، يدرك بعد سنوات عديدة أنّه يمكن بلوغ قلعة " جرمونت". لكنها كانت من قبل بالنسبة إلى الطفل رمزا شعريا، كلمة ذات مقاطع سحرية[1].

على هذا النحو، ينبغي النظر إلى صورة المكان في العمل البروستي، بأنّه انعكاس للشخصيات، إذ يكشف لنا عن ذكرياتها ورغباتها من خلال ما تثيره من تأملات أو استرجاعات. أليست كومبراي/الطفولة تنبعث من فنجان شاي يتناوله الراوي في غرفة بباريس؟(ص.44،45،46). أليس اصطدام قدمي الراوي بالبلاط غير المستوي في فناء الفندق عند زيارته للأميرة "دوجرمونت"، جعله يختبر حالة من النشوة والسعادة بارتداده إلى عهود سابقة ارتبطت بالمكان فتراءت له صورة " فونيس" وشاطئ " بالباك"، واسترجع ذكريات كومبراي(ص.2262). إذن، فالمكان – كما تقدمه لنا رواية البحث – هو في حد ذاته يمثل تجربة خاصة، إذ يكشف لنا عن جزء مهم من حياة الشخصية ورؤيتها للعالم.

2– فضائية " التطليق":

على الرغم من واقعية المكان التي تطالعنا في قراءتنا لرواية " التطليق" إذ هي ترسم لنا ملامح المكان " لجزائر" ما قبل الاستقلال خصوصا، وما بعده عموما رسما يكاد يكون فوتوغرافيا، فإنّه مع ذلك، يتغلغل في بنية السرد لارتباطه بحركة وعي الراوي وتأملاته واستذكاراته. وهنا ينبغي أن نشير إلى إحدى تقنيات الرواية الجديدة في رسم الفضاء الروائي تنطبق على البنية الفضائية " للتطليق"، ألا وهي تقطيع المكان، إذ اغتدى الروائيون الجدد– على

---

1 -« Au début dans son enfance, Guermantes est, pour le narrateur de la recherche, une sorte d'expression géographique abstraites, un lien ou l'on n'atteint pas, une légende, un mythe et c'est avec étonnement qu'il apprendra qulques années plus tard, qu on peut atteindre le château de Guermantes. Jusque- la ce nom mystérieux est surtout pour l'enfant. voir : George Cataui. Proust, p74.

حد تعبير عبد الملك مرتاض- " يزعجون" الحيّز [...] و يعنتونه ويضنونه، ويسيئون إليه عن وعي فني [...] فتراهم يقطّعونه كما يقطّعون الزمن" [1]. وذلك ما نلاحظه فعلا في " التطليق"، إذ يلتحم المكان بالزمان فيتقطعان داخل فوضى الوعي المعتم للراوي، فيغدو المكان مبهما، مكثفا، ضبابيا، وميضا شبيها بومضات الصورة السينمائية. ولعل السبب الذي يجعل المكان يرتسم بهذه الصورة – شأنه في ذلك شأن العناصر السردية الأخرى – هو أنّه يقدم لنا من خلال مونولوج متدفق ينثال في سيل تيار الوعي. فالراوي – مثلا – حين يصف لنا وضعه في المستشفى، يرتد بنا فجأة إلى سجن الأشغال الشاقة، ويتداخل عليه الأمر: " ترى هل كنت حقا في المستشفى؟ " [2]، و ذلك لتعدد المرات التي تردد فيها بين السجن و المستشفى. ثم يذكر أنه كان يتعرض للإغماء أثناء تنظيمه لاجتماع سياسي للمرضى ، ثم ينتقل فجأة إلى ذكر زيارات " سيلين" له في المستشفى، ثم يرتد إلى وصف مغامراته الجنسية مع "سيلين" عند مطلع الفجر في غرفته بالميناء، ثم إلى استحضار حادثة مراودته لأخته ليلى [3] . فهذا الانتقال الفجائي في الأمكنة، يفقد الفضاء جغرافيته، ويحيله إلى شظايا متناثرة في الذاكرة، فكما أنّ الزمن يتقطع ويتداخل فيه الماضي بالحاضر، في ومضات ذهنية، فكذلك المكان يتشظّى في وميض الذاكرة المهلوسة والمهووسة للراوي " رشيد". وهنا وجه من وجوه الاختلاف بين رسم المكان عند " بروست" ونظيره " بوجدرة"، ففي حين يبقى البعد المكاني محافظا على وحدته وثباته وجماليته الروحية عند الأول، ينحل إلى أشتات عند الثاني على نحو تشييئي. وربّما وجدنا لذلك تفسيرا على الصعيد النفسي، بعيدا عن مؤولاته الفنية، فالمكان عند راوي " البحث" هو رمز ذكروي لفردوس

---

[1]- عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص.153.

[2]– الرواية ، ص.249

[3]- الرواية، ص.250.

الطفولة المفقود، وجوهر نفسي لا ينفصل عن حياته الباطنية و رؤياه للعالم، في حين هو عند راوي" التطليق" شلو من أشلاء الواقع، عرض مادي، له معناه، لكنه لا يمتلك أهمية روحية أو جمالية بالنسبة إليه. ليس ثمة شيء يمتلك قوة السحر في عناصر الفضاء البوجدري، وذلك لأنه جزء من الماضي المرتبط بالأب من جهة ، والحاضر المرتبط بالنظام المستبد من جهة أخرى. وكلاهما – الماضي والحاضر– ينضح بمرارة التجربة في وعي " رشيد"، فلا غرو، إذا استحالت الأمكنة معهما إلى رمز لعالم الجحيم الذي يريد التخلص منه.

وإذا كانت بعض المشاهد الوصفية للمكان، تتسم بالإسهاب مثل وصفه للمدينة (من ص. 80 إلى 85) إلاّ أنّ هذا الوصف الواقعي، يأتي وصفا إجماليا، ويخصّ منطقة الميناء، وما يقترن بها من نشاط تجاري، وظواهر اجتماعية. وقد سيق هذا المشهد الوصفي بضمير الغائب، مما جعل الفضاء الموصوف يكاد يتحول إلى ديكور، فلا هو يتقطع، ولا هو يتعدد. ومع ذلك، فهذا الفضاء (الميناء) هو مرتع لمعاقرة الخمر، وتعاطي المخدرات و ممارسة الجنس، وهو إلى ذلك مظهر من مظاهر القذارة.

إنّ صورة الميناء في " التطليق" تشبه إلى حدّ ما عالم الميترو الباريسي في "البحث" ، فقد كان هذا ملجأ للهاربين من القصف الجوّي أثناء الحرب، لكنه في الحقيقة كان يضم مجتمع اللواطيين الذين رآهم " مارسيل" ذات ليلة حين التجأ إليه خوفا من القصف، وهم يمارسون سلوكاتهم الشاذة تلك. وعلى هذا الأساس، فالميترو – كما يرى بعض النقاد – هو في "البحث" رمز أسطوري للعالم السفلي [1]. ومن هنا يمكن اعتبار الميناء بسبب وضعه الطوبوغرافي، والأخلاقي (إذ يقع في منحدر المدينة، وتنتشر فيه الآفات الاجتماعية) رمزا أيضا للعالم السفلي.

---

[1] J-Y-Tadié ,Proust, Universsalis 2004.

كما أن صورة الميناء تحت جنح الظلام قد تكون في حالة بطل" التطليق" رمزا مزدوجا: نفسيا واجتماعيا، فهو من الناحية النفسية يمثل طبقة اللاوعي المعتمة التي منها يتدفق مجرى الذكرى، وينبثق المونولوج في شلال من الصور والكلمات. أمّا من الناحية الاجتماعية فهو رمز إلى الانتماء الطبقي الذي أراد أن يكونه " رشيد"، من خلال انتمائه الإيديولوجي، إذ يرمز المينا ء إلى الطبقة العمالية الكادحة التي يدافع عنها، ولأجلها طلّـــق المنزل العائلي الفخم الذي كان يقيم به سابقا.

بقي أن نقول إن فضاء " التطليق" هو فضاء شعبي، واقعي ومحلّي يختلف عن الفضاء البروستي الآسر بقصوره وقلاعه الأرستقراطية وفنادقه الفخمة ومنتجعاته البحرية ومدنه الزاخرة بالفنون والآداب.

ونخلص فيما يأتي إلى أوجه التشابه والاختلاف لصورة الفضاء بين الروايتين:

1- يتميز الفضاء البروستي بأساسيه المرجعي والتخييلي، فثمة أمكنة مرجعية وأخرى تخييلية، في حين يتميز الفضاء البوجدري بأساسه المرجعي، إذ تنتمي جميع العناصر المكانية من أحياء وشوارع ودور إلى الفضاء العاصمي (الجزائر) ضمن الحقبة الاستعمارية، فجاءت صورتها إلى حدّ ما مطابقة للواقع.

2- يتغلغل الفضاء البروستي في بنية الرواية، فهو ليس فضاء حياديا، إذ لا يؤدي وصف المكان إلى تعطيل حركة السرد ولا تثاقلها، والسبب في ذلك، أنه يقترن بالوقفات التأملية والاستذكارية للراوي، في حين يكاد يكون الفضاء البوجدري، ضمن الحقبة الاستعمارية، حياديا لولا تلك التلوينات الجمالية التي يضفيها على المكان – كما يبدو جلـــيّا- في وصفه التشخيصي للبحر مثلا

(ص. 80 وما بعدها). وما عدا ذلك، فإن وصفه للمكان في حاضر الاستقلال يبدوا متفاعلا مع الحركة السردية، فهو يتقطع بتقطع الزمن.

3- يتسم الوصف البروستي لعناصر الفضاء بلغته الشعرية، وذلك لارتباطه الروحي بتأملات الراوي واستذكاراته. وهو ما جعل الفضاء البروستي مزيجا من الواقع والحلم، أو أسطورة في قلب الواقع، ناهيك عن وصفه لتلك المدن المتخيلة كشاطئ " بالباك" (Balbac)، في حين يتخذ الوصف البوجدري للمكان طابعا تشييئيا، مسوقا بلغة حادة، فلا شيء في الفضاء البوجدري يمتلك إغراء معينا، أو سرّا من أسرار الجمال. وبعبارة أخرى نقول إن الفرق في رسم الفضاء بين الروائيين هو ميل بروست إلى تغريب شكل المكان بواسطة اللّغة المجازية، بخلاف بوجدرة الذي يميل إلى تشييء البيئة المكانية بواسطة اللّغة الحادة.

4-الفضاء بالنسبة إلى " بروست" هو عنصر ملهم وشعري وذاتي، ومفجّر للطاقة الشعرية عند الراوي حين يدفعه إلى التأمل، في حين هو عند " بوجدرة" مجرد موضوع، يتشيأ ، لا علاقة له بالذات والانفعال الشعري والتأمل الفلسفي.

5- التشابه الأسطوري بين رمزية الميترو البارسي عند " بروست"، ورمزية الميناء عند " بوجدرة"، فكلاهما يرمز إلى العالم السفلي، كما بيــنّا ذلك سابقا.

ب- الزمـــن:

لعل إحدى الظواهر اللافتة للانتباه في الأعمال الروائية المعاصرة هي لعبة الزمن التي ما انفك الروائيون المعاصرون يولونها قدرا كبيرا من الاهتمام لأهميتها الفنّية الخاصة في تشكيل النسيج السردي، فممّا لا شك فيه- على حدّ تعبير الفيلسوف " ج. ب سارتر" (J.P.Sarters) – أنّ كتاب القرن العشرين أصبحوا يبعثرون الزمن بعثرة منهجية. ولعلّ أوّل عمل يسجل فتحا جديدا في هذا المجال من الناحية الفنية، لا التاريخية، هو عمل " بروست" الروائي: "بحثا عن الزمن المفقود"، إذ تغيّر معه المنهج الفنّي في رسم العلاقات الزمنية. وقد شكّلت هذه الظاهرة، فيما بعد، منطلقا للتجريب السردي عند الروائيين اللاحقين، كما غدت عند " رشيد بوحدرة" أساسا مهما للّعبة السردية كلّها. وعليه، سنحاول أن نقارن هذه الموضوعة السردية عند كل منهما في ضوء مجموعتين من العلاقات الزمنية، هما **علاقات الترتيب** و**علاقات الدوام**.

1- علاقات الترتيب في " البحث":

لا تنتظم الأحداث في رواية "بحثا عن الزمن المفقود" وفقا لخط كرونولوجي تصاعدي، يبدأ من (أ) لينتهي إلى (ج) مرورا بـــ (ب)،بل تنتظم وفقا لعمل وعي الراوي، فهو الذي يقدم لنا الأحداث تبعا لطريقة إدراكه، إمّا بوصفه مشاركا فيها وشاهدا عليها، كما في بداية السطور الأولى للرواية، وإمّا بوصفه ناقلا للأخبار والأحداث، كما في رواية " سوان" (Swan) التي يرويها له جدّه.

غير أنّ الأساس الفنّي الذي يبعث على التحريف الزمني أو البعثرة المنهجية للزمن في رواية " بروست" هو آلية الاسترجاع التي يعمـــد إليها الراوي من خلال ما سماه بالذاكرة اللاإرادية. فهذه المقاطع الاسترجاعية أو الارتدادية (Analepses) هي التي تؤدي إلى تعليق لحظات الحاضر أو تجميدها مؤقتا، لدواع ذاتية تتعلق بالواقع النفسي للراوي ونظرته إلى الحياة. وحتى داخل هذه المقاطع الاستراجاعية، تتولد مقاطع استرجاعية أخرى، ممّا يجعل البنية السردية لـــ " البحث" معقدة إلى حدّ كبير. أي أنّ ثمة مستويان للبنية السردية في " البحث" : مستوى البنيات الزمينة الصغرى ومستوى البنيات الزمنية الكبرى. وعليه يمكن تقسيم رواية "البحث" إلى أجزاء، داخل أجزاء الرواية، لتمثل بنيات زمنية صغرى، تتشابك فيما بينها بروابط زمنية، قد يتوثق بعضها ببعض، وقد يستقل بعضها عن بعض. ولا يمكننا أن نحصر ، في مثل هذه المقارنة المحدودة ، هذه البنيات السردية الصغرى (Micro narratif) لضخامة الرواية من جهة، وتعقيدها من جهة أخرى. لكن يمكن أن نحصر تمفصلات مستوى البنية السردية الكبرى (Macro- narratif)، كما قدّمها "جيرار جينات" في تحليله المنهجي لرواية " بروست" [1]، إذ يرى أن المقطع الزمني الأول في "البحث" قد خصصت له الصفحات الستة الأولى، وهو يتناول

[1] - Voir . G.Genette- Figures III. P. 85.86.87.

مرحلة زمنية يستحيل تحديدها تاريخيا بدقة، ولكنّها تقع في فترة متأخرة من حياة البطل، حين كان يخلد إلى فراشه مبكرا، وهو يعاني من الأرق، فيمضي أكثر لياليه في تذكر ماضيه . غير أن هذا الحدث الذي رتّــب أوّلا حسب ظهوره في الخطاب السردي، ينأى عن كونه أولا في الترتيب الحكائي، فترتيبه أو وضعه الأصلي في الحكاية هو الوضع (أ5).

أمّا المقطع الثاني (ص. 09 حتى 43) فهو نصّ يسرده الراوي، لكنه في الحقيقة مستلهم من ذكريات البطل الآرق، ويخصّ حدثا معيّنا، لكنه مهمّ جدّا في طفولته بــ" كومبراي" وهو الذي يتعلق بالحادثة المشهورة: ليلة انتظاره بحرقة وشوق لقبلة أمّه، الوضع (ب.2)

أمّا المقطع الثالث (ص.44.43) فيقودنا باختصار شديد إلى الوضع(5)، المتعلق بأرق البطل. وعليه، فإنّ وضع هذا الحدث في الحكاية هو(ج 5).

و بالنسبة للمقطع الرابع (ص. 44 حتى 48) فإنّه يحتمل أن يقع ضمن هذه الفترة التي اعتراه فيها الأرق. وهو يتعلق بحادثة الكعكة (La Madeleine) التي جعلت طفولة البطل تنبعث فجأة في نفسه، الوضع (د5').

ثم يليه المقطع الخامس (ص. 48 حتى 186)، ويتضمن عودة ثانية إلى " كومبراي" ، لكنّها ستكون هذه المرّة أشمل من الأولى في سعتها الزمنية، لأنّها تغطي مجموع طفولة البطل، وهو ما يسميه " بروست" (كومبراي II). وبالتالي فإنّ وضع هذا المقطع الحدثي في الحكاية هو (هــ 2')، متزامن مع (ب 2) لكنّه يحتويه، مثلما يحتوي (ج 5) الوضع (د 5')

أمّا المقطع السادس (ص. 186 – 187) فإنّه يرتد إلى الوضع (5) (الأرق)، أي أنّ وضعه هو (ز 5). وهو ما يسمح أيضا بإنجاز وثبة زمنية، وذلك بالارتداد إلى الوراء، في وضع يعدّ الأقدم زمنيا من جميع الأوضاع

السابقة، أي قبل ولادة البطل نفسه (غرام سوان)، وهو ما يمثـــل المقطع السابع من (ص .188 حتى 382). أي أنّ وضعه في الحكاية هو (ح1).

وبالنسبة للمقطع الثامن (ص. 383) فإنّه يمثل عودة قصيرة إلى وضعية الأرق، أي الوضع (ط 5)، الذي يفتح من جديد لاحقة استذكارية تتعلق بتذكر "مارسيل" لغرفته بـــ " بلباك" (ص 383 دائما)، وهو ما يشكّل المقطع التاسع أي (ي6)، ومعه يتتابع السرد مباشرة، هذه المرّة، دون عودة، إلى وضعية الأرق، ويتعلق الأمر بسرد مقطع استذكاري يخص تأملات رحلة البطل في "باريس"، لسنوات عدّة ، قبل إقامته في " بالباك". هذا المقطع العاشر يشكّـــل إذن الوضع (ك3). ويمكن حصر هذه التأملات الباريسية لرحلاته، في مراهقته الباريسية وغرامه بـــ " جلبرت"، والتقائه بالسيّدة " سوان" ثم إقامته الأولى بـــ " بلباك" بعد حالة وقف للسرد (Pause) ، ثم عودة إلى "باريس"، ثم ارتياده عالم " آل جرمونت"، وغير ذلك ممّا يسرده في تلك الفترة، ثم بعدها يستقيم السرد في تمفصلاته الكبرى ضمن خط كرونولوجي،تصاعدي، مع العلم أنّ المقطع (ك3) هو أكثر امتدادا من كل ما يليه إلى أن تنتهي الرواية.

وممّا سبق يمكن تمثيل ترتيب الأحداث، كما تظهر في الخطاب الروائي، وفقا للصيغة الأتية[1].

أ 5 [ب2] ج 5 [د5' (هـــ 2')] ز5 [ح1] ط5 [ي4] [ك3 ... وعليه، فرواية البحث – كما يرى " جينات" – تفتتح مسارها السردي بحركة واسعة من الذهاب والإياب، انطلاقا من وضعية مفتاحية، ومهيمنة استراتيجيا على البنية السردية، ألا وهي الوضعية (5) (الأرق)، مع متغيرها : الوضعية (5') أي حادثة الكعكة. وهما وضعيتان تؤديان إلى إطلاق الراوي لعنان الذكريات التي غدت

---

[1] - Voir. Ibid. p 87.

مسيطرة على عموم السرد، ممّا يمنح الوضعيتين (5) و('5) دورا مهما في الربط المنهجي للتشتت السردي. فلكي ننتقل من (كومبراي I) إلى (كومبرايII)، ومن (كومبراي II) إلى (غرام سوان)، ومن (غرام سون) إلى (بلباك)، ينبغي العودة اطرادا إلى هذه الوضعية المركزية، مع أنّها غير مركزية (لأنها بعدية)، ولا تتحل هذه الوضعية الإلزامية للربط إلاّ مع الانتقال من "بلباك" إلى "باريس"، على الرّغم من أنّ هذا المقطع الأخير (ك 3) بوصفه تابعا لما سبقه، هو أيضا تابع للنشاط الاستذكاري للراوي، وبالتالي فإنّه هو الآخر استذكاري. ولتوضيح هذا كلّه، يمكن أن نرسم مخططا بيانيا لعلاقات الترتيب الزمنية التي تحكم البنية السردية " للبحث":

إذن، يكشف هذا المخطط السردي عن بنية مركبة لعلاقات الخطاب بالحكاية، منذ الصفحات الأولى التي يتبلل معها الزمن في حركة تعرجيه، تأخذنا من مكان إلى آخر، ومن حقبة إلى أخرى، وتتشابك عند أوضاعها المفصلية التي جعل لها " بروست" من الوضعيتين (5) و (5') مركزا سرديا ينهض من الحاضر ليشع بضوئه على المناطق المعتمة أو الظليلة في الماضي انطلاقا من وعي الراوي (الذات الوسيطة) الذي يفيض على النّص.

ولعلّ هذا النحو في ترتيب الأحداث على مستوى الخطاب الرّوائي يرتدّ إلى رؤيا جمالية وفلسفية تجاه الزمن عند "بروست"، يمكن تفسيرها بهاجس الإحساس الحاد بالفناء الذي كان يساوره إذ كيف يمكن القبض على الزمن واستعادته؟ وكان الرّد البروستي أنّ ذلك ممكن، وممكن فقط في الفن، عبر وسائله الجمالية.

2- علاقات الترتيب في " التطليق":

تكشف علاقات الترتيب بين زمن الحكاية وزمن الخطاب في رواية "التطليق" عن بنية أكثر تعقيدا لنظامها السردي. فمن الناحية الزمنية، لا توجد إشارات زمنية محددة بدقة، تحيل على التاريخ المرجعي للأحداث في حياة البطل، إذ ثمة تداخل زمني متوثـــب لمحور الأحداث الأفقي مع محورها العمودي، يصعب معه رد الوضعيات الحدثية إلى مفاصلها الزمنية، فهي تتراكب في المحور العمودي (التزامني) على نحو متداخل، كما سنرى في كثير من الوضعيات الزمنية، وهذا بسبب تركيبها المعقد الذي يكشف عنه تحليلنا المقطعي للرواية، فهي تأبى التقطيع إلى بنيات سردية كبرى، ولا تقبل إلاّ التمفصل وفقا لبنيات سردية صغرى. ومن هنا، تعددت مقاطعها السردية إلى نحو خمسة وعشرين مقطعا على النحو الآتي:

المقطع الأوّل: (من ص. 7 إلى ص.18). (أ 13)

المقطع الثاني : (من ص.18 إلى ص. 28) (ب 1)

المقطع الثالث: (من ص.28 إلى ص.31). (ج 13)

المقطع الرّابع: (من ص. 32 إلى ص 41). (د 13)

المقطع الخامس: (ص41). (هـــ 2)

المقطع السادس: (من ص.42 إلى ص.55). (و 13)

المقطع السابع: (من ص 56 إلى ص 61). (ز 03)

المقطع الثامن: (من ص 62 إلى ص 78). (ح 4)

المقطع التاسع: (من ص 80 إلى ص 85). (ط5)

المقطع العاشر: (من ص 86 إلى ص 99). (ي 4')

المقطع الحادي عشر: (من ص 100 إلى ص. 106).(ك 6)

المقطع الثاني عشر: (من ص 106 إلى ص 108). (ل 7)

المقطع الثالث عشر:(من ص. 108 إلى ص.116). (م6')

المقطع الرابع عشر: (من ص. 117 إلى ص. 132) (ن 9)

المقطع الخامس عشر : (من ص. 133 إلى ص. 141). (ص10)

المقطع السادس عشر: (من ص.142 إلى ص. 144) (ع13')

المقطع السابع عشر: (من ص.145 إلى ص. 152) (ف 13')

المقطع الثامن عشر: (من ص. 152 إلى ص.153) (ظ 11)

المقطع التاسع عشر: (من ص 153 إلى ص .154) (ق 13')

المقطع العشرون: (من ص 155 إلى ص 178). (ر 12)

المقطع الواحد والعشرون: (من ص. 179 إلى ص.186). (س 13')

المقطع الثاني والعشرون: (من ص. 194 إلى ص. 197). (ث 13')

المقطع الرابع والعشرون : (من ص.198 إلى ص.220) (ح' 1')

المقطع الخامس والعشرون: (من ص.221 إلى ص. 261) (13')

المقطع السادس والعشرون: (من ص 262 إلى ص. 263) (ض14)

يبدأ المقطع الأول من (ص 7 إلى ص. 18) بحديث داخلي. والواقع أنّ الرواية كلها عبارة عن مونولوج داخلي- وهو يتناول مرحلة متأخرة في حياة البطل، تمثل لحظة الحاضر في زمنية الرّواية، حين تطلب" سيلين" (الدافع الدينامي للحكي) * من عشيقها رشيد / البطل، بإلحاح أن يحك ي لها حكاية الأم والقبيلة، في خضمّ المغامرة الجنسية التي يخوضانها والتي تشكل

*- إن الطلب" السيليني" هو الذي يمثل الدافع الدينامي للحكي على المستوى الفني، فهو الذي يسمح بإنجاز تلك الوثبات الذكروية التي تعود بالبطل إلى ماضيه البعيد، كما يمثل على المستوى السيكولوجي الأداة التحليلية لفهم عالم الشخصية الداخلي.

المشهد الافتتاحي الانتهاكي – على المستوى الأخلاقي– للرواية. ومع أنّ هذا الحدث رتّب أوّلا في الخطاب السردي، إلاّ أنّه يقع في المرحلة الأخيرة من حاضر البطل بعد سلسلة طويلة من الأحداث تمتد بعيدا في الماضي. فهو حسب ترتيب ظهوره في الخطاب يقع (أ)، إلاّ أنّه حسب ترتيبه في الحكاية، يشكل الحدث الثالث عشر (13)، فوضعه السردي إذن هو (أ 13). وهذا المقطع هو الذي سيسمح بإنجاز البطل لوثبته الذكروية بالعودة إلى الماضي. ولــنشر هنا إلى أنّ السياق التاريخي لحاضر البطل هو مرحلة ما بعد الاستقلال.

أمّا المقطع الثاني(ص. 18 حيث ينتهي المقطع الأول، إلى ص . 28)، فيرتدّ بنا البطل إلى ذكريات صباه، حيث المرحلة الاستعمارية، وتحديدا ما قبل اندلاع الثورة التحريرية، فيحدثنا عن مشاهد من أيام رمضان ولياليه في المدينة التي يقطنها، وهي مشاهد تنطوي على موقف انتقادي للممارسات الدينية، يصرح بها الكاتب علانية، من وراء قناع الشخصية. ويمثل هذا المقطع الذكروي في حياة البطل الوضع الأقدم زمنيا في سلسلة الحكاية المروية. إذن فوضعه الزمنّي في الحكاية هو (ب 1).

ثم ما يلبث الرّاوي أن يرجع بنا إلى لحظة الحاضر (ص. 28 إلى 31) ليستقرئ ردّ فعل " سيلين" على حديثه، غير أنّ هذا المقطع يشوبه تذبذب بين الماضي والحاضر. ومع ذلك، تطغى عليه اللحظة الحاضرة، وعليه يمكن أن نعيّن وضعه في الحكاية على أنّه (ج 13).

ومع المقطع الرّابع (ص. 32 إلى ص 41) يرتدّ بنا البطل إلى التجربة الأكثر تأثيرا في طفولته، والتي حددت مساره المستقبلي ألا وهي حادثة تطليق أمّه، فوضعه الزمني في الحكاية هو (د 2). أما المقطع الخامس (ص . 41،

السطر الأخير) فيعود بنا البطل إلى الحاضر حين تطلب منه "سيلين" مواصلة الحديث، فوضعه إذن هو (هـــ 13).

ومنه يرجع بنا إلى الوراء في مقطع سردي يمتد من (ص. 42 إلى ص.55) ليتحدث عن معاناته في طفولته بعد طلاق أمّه، وعن مشاهد من حياة العائلة الكبيرة نسائها ورجالها، وعن يومياته المدرسية، ويمثل هذا المقطع السادس الوضع (و 13) .أمّا المقطع السابع (ص. 56 إلى ص 61)، فينتقل إليه الراوي دون تسجيل عودة إلى الحاضر، ويشمل ذلك المقاطع اللاحقة حتى المقطع الرّابع عشر.ولعلّ السبب في ذلك هو تعاقبها الزمني دون إخلال بمنحاها التصاعدي العام. لكنّ كل مقطع ينفرد بخصوصية مضمونه الحدثي . ويتناول المقطع السابع جولة للبطل، حين كان طفلا، مع أخيه في شوارع المدينة العربية، وعليه فوضعه الحكائي هو (ز 4). ثم يعود الراوي/ البطل مرّة أخرى للحديث عن مرحلة ما بعد طلاق أمّه في المقطع الثامن (ص. 62 إلى 78) ليفيض في سرد تفاصيل زواج أبيه "سي الزبير" ثانية من الصبيّة " زبيدة" بوصف الهبّة الكبرى التي انتابت العائلة للتحضير للعرس وإقامة الأفراح. أمّا وضع هذا المقطع في الحكاية فهو (ح 5).

أمّا المقطع التاسع (ص. 80 إلى ص. 85) فيسرد لنا فيه البطل جانبا من حياة أخيه " زاهر" الأكبر في استهتاره، وارتياده لأوكار الرذيلة ومعاقرته للخمر مع خلاّنه. ويحتمل أن يكون هذا المقطع امتدادا للمقطع السّابع أي أنّه يقع في الفترة نفسها. وعليه فوضعه الحكائي هو (ط 4').

وبالنسبة للمقطع العاشر (ص. 86 إلى ص. 99) فيسهب البطل في الحديث من خلاله عن حياة أبيه بعد الزواج، وعن علاقته المتوترة المشوبة

بالتوجس تجاه العائلة، وعن يومياته هو في الكتّاب والمعهد. وعليه، فوضعه الزمنيّ في الحكاية هو (ي 6).

أمّا المقطع الحادي عشر (ص. 100 إلى ص. 106)، فيسرد لنا فيه حادثة متعلقة بأخيه الأكبر، الذي تستبطئ الأم رجوعه ليلا، إذ يطول انتظارها له، فلا يتبدد قلقها إلاّ مع مجيئه متأخرا، وهو يتخبط في سكره. إذن، فوضعه في الحكاية هو (ك 7). أمّا المقطعان اللاحقان، فهما عبارة عن مذكرتين، الأولى خاصة بزاهر (ص. 106 إلى ص. 108)، وتتحدث عن سرّ شعوره بالغثيان، ومعاشرته المشبوهة لليهودي " هيماتلوس". وقد عثر على هذه المذكرة بعد وفاته، غير أنّ مضمونها الحدثي يحتمل أنّه وقع ضمن زمن " المقطع السّابع" أي أن وضعه في الحكاية هو (ل 4'). أمّا المذكرة الأخرى، فخاصة بـــ " رشيد" أي البطل / الراوي (ص. 108 إلى ص 116)، وتتعلق بسرد حادثة زيارة أحد أصدقاء الأب، من " تونس" لبيتهم، وما لـــقيه من عناية خاصة لكونه فقيها.وهذا الحدث وقع قبل وفاة " زاهر". وعليه، فوضعها في الحكاية هو(م 8).

أمّا المقطع الرّابع عشر (من ص. 17 إلى ص. 132) فيتعلق باستذكار البطل لتجربة معاشرته الآثمة لزوجة أبيه، وكذا لتفتح وعيه السياسي، وعليه، فوضعه في الحكاية هو (ن9).

أمّا المقطع الخامس عشر (من ص. 133 إلى ص. 141) فيشهد عودة مفاجئة إلى الحاضر إذ يدور فيه حوار قصير بين البطل وعشيقته " سيلين" لحثّه على العودة إلى المستشفى. ثمّ تليه ومضات من الماضي، تتخللها تأملات في الحاضر. فهو مقطع شديد التشويش في تقطعه الزمنيّ، غير أنّ لحظة الحاضر

هي اللحظة الطّاغية من خلال خطابه المتواصل لــ"سلين". وعليه فوضعه السردي في الحكاية هو (ص 13').

أمّا المقطع السادس عشر (من 142 إلى 144)، فينطلق من الحاضر ليعود إلى سرد مأساة أخته " ياسمينة" التي انتهى بها المطاف من رحلة زواجها إلى الجنون فالموت. فوضعه السردي في الحكاية إذن هو (ع 10).

وبالنسبة للمقطع السابع عشر (ص. 145 إلى 152)، فهو عبارة عن لحظة من الحاضر، غير محددة، وهي وجوده في المستشفى ثانية حيث تزوره " سيلين" من حين لآخر، ويحتمل أن تكون لحظة متأخرة في الحاضر ضمن السياق الزمني (13')، وعليه يمكن أن نضعه في تراتبه الزمني الحكائي في (ف 13'). ثم يليه المقطع الثامن عشر (ص. 152 إلى ص. 153) حيث يرتدّ بنا البطل مرّة أخرى إلى الماضي، دونما إشارة إلى الوضعية المركزية في الحاضر، فيحدثنا عن أخته " ليلى" لأبيه، اليهودية، التي ظهرت فجأة في حياة العائلة بعد وفاة " ياسمينة". وعليه، فوضعه السردي في الحكاية هو (ظ 11). ومنه، يعود بنا الرّاوي / البطل إلى لحظة الحاضر (وجوده في المستشفى)، في المقطع التاسع عشر (ص. 153 من السطر الأخير إلى ص. 154)، وعليه، فوضعيته الزمنية هي (ق 13').

ثم ما يلبث أن يرتد بنا البطل مرّة أخرى إلى الماضي في المقطع العشرين (من ص 155 إلى ص. 178) للحديث عن موت أخيه زاهر في المهجر،وظروف نقل جثمانه إلى الوطن، وأجواء الموكب الجنائزي. إذن، فوضعه السردي في الحكاية هو (ر 12).

أمّا المقطع الواحد والعشرون (ص. 179 إلى ص. 186)، فيمثل عودة إلى لحظة الحاضر باستعراض البطل لتفاصيل علاقته بـــ "سيلين". لكنها لحظة

غير محددة بدقة، ومع ذلك، فهي تقع في الفترة التي كان يطيب له أن يتحدث فيها عن مرحلة مراهقته. لذلك، يمكن تصنيف هذا المقطع في (س 13').

أمّا المقطع الثاني والعشرون (ص. 186 إلى ص. 194)، فعلى الرّغم من أنّه يتقاطع زمنيا مرتين في الحاضر (ص. 190 ثم ص. 192) إلاّ أنّه يتناول بالحديث أيام الدراسة ونضاله الوطنيّ حين كان لا يزال بعد شابا مراهقا. وعليه يمكن أن نحدد وضعيته السردية في الحكاية في (ت 9') أي أنّه يقع ضمن الفترة التي كان يعاشر فيها زوجة أبيه.

وبالنسبة للمقطع الثالث والعشرين (من ص. 194 إلى ص. 197)، فإنّه يقع ضمن لحظة الحاضر، بحديث البطل عن موقف سيلين من حكايته، وبالتالي فإنّ وضعه السردي في الحكاية هو (ث 13')

ثم يرتد في المقطع الرابع والعشرين (ص. 198 إلى 220) إلى الماضي، إلى تجارب ومشاهد من طفولته تتعلق بالحياة العائلية وأضحية العيد وبعض السلوكات المنحرفة، ويمكن تصنيف هذا المقطع ضمن الوضعية الأقدم زمنيا في سلسلة الحكاية أي في (خ 1').

ومع المقطع الخامس والعشرين (من ص 221 إلى ص261) يعود السرد إلى لحظة الحاضر، بشكل غير منتظم، في تصاعده الكرونولوجي، فما زال ثمة تشويش في الخطية الزمنية الحاضرة، وفي ارتسام معالم المكان، ومع ذلك نقول إنّ البطل أصبح الآن مشغولا بالواقع المأساوي لحاضره في تردده بين السجن ومستشفى الأمراض العقلية. وعليه، يمكن أن نضع هذا المقطع ضمن الوضعية الزمنية (د 13')

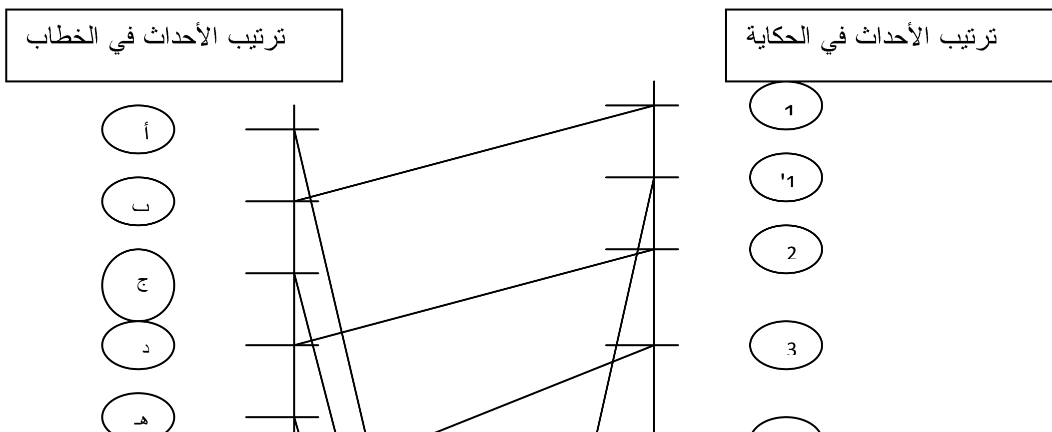
أمّا المقطع السادس والعشرون، والأخير، فقد انحصر في الصفحتين الأخيرتين من الرواية، مع مغادرة سيلين للبطل إلى بلادها فرنسا. فهذا الحدث

المشار إليه في (ص.   262) يؤشر لمرحلة جديدة انتقالية في الحاضر، أي من الوضعية الزمنية (خ 13) إلى الوضعية الزمنية المفتوحة (ض 14)، والتي لا تستغرق   – كما أسلفنا   – إلاّ جزءا من (ص.   262)، وما تبقى في (ص. 263). وهكذا فإنّ هذا المقطع القصير الخاتم للرواية، يسجل الغربة الشاملة للبطل، وهو في السجن، وتنبؤه بالثورة الشاملة الجذرية على الأوضاع القائمة، واستئناسه بالصمود مؤقتا.

وبناءا على التقطيع السردي السابق لبنية الخطاب الروائي "للتطليق"، يمكن لنا أن نتبيّن ترتيب الأحداث – كما تظهر في الخطاب   – وفقا للصيغة الآتية:

أ 13 (ب 1) ج 13(د 2) هــ 13(و3، ز4، ح5، ط4'، ي6، ك7، ل4'، م8، ن9) ص 13'(ع10) ف13'(ظ11) ق13'(ر12) س13'(ت9') ث13' (خ1') ذ 13' ، ض 14.

ولتوضيح هذه الصيغة السردية لعلاقات الترتيب بين زمن الخطاب وزمن الحكاية نرسم المخطط البياني الآتي:



هكذا تتمظهر البنية الزمنية للخطاب الروائي في " التطليق". وهي بنية، شديدة التعقيد قياسا ببنية الخطاب البروستي، ذلك أنّ حركة الزمن في "التطليق"

لا تكّف، منذ افتتاح المسار السردي عن التعرج ذهابا وإيابا، إذ لا ينتظم السرد في الحاضر إلاّ مع المقطع(ث 13')، ومع ذلك، لا يسلم هو أيضا من البلبلة في عرض تفاصيله الآنية، إذ ليس ثمة خط زمنيّ، واضح المعالم في الانتقال التدريجي من وضع إلى آخر.

كما ينبغي الإشارة،وفقا للصيغة السردية " للتطليق"، الآنفة الذكر، إلى أن الوضعية الزمنية (13)، تشكّل مع متغيرها (13') الوضعية المفتاحية، والمهيمنة استراتيجيا على المجموع السردي، أي أنّها الجامع السردي، فانطلاقا منها، تتدفع الحركة السردية ثم ترتد، فلكي ينتقل الراوي من طفولته الأولى إلى حادثة تطليق أمّه، إلى معاودة أبيه للزواج، إلى موقف أخيه " زاهر"، إلى معاشرته الآثمة لزوجة أبيه، إلى نضاله السياسي، وما إلى ذلك، ينبغي العودة إلى الوضعية المفتاحية (13). وبعبارة أخرى، نقول إنّ "سيلين" هي الدافع الدينامي للحكي، هي محور الوضعية (13) على الرغم من أنّها وضعية بعدية، تقع في الحاضر. والدليل على ذلك، أنّه مع مغادرة " سيلين" للبطل إلى " فرنسا" يكفّ الراوي عن الحكي.

<u>مقارنـــة:</u>

انطلاقا مما سبق، يمكن أن نقارن بين الصيغتين الزمنيتين لترتيب الأحداث في الخطابين: البروستي من جهة، والبوجدري من جهة أخرى، فيما يأتي:

1- تنطلق الحركة السردية في كلتا الروايتين من وضعية مفتاحية، مهيمنة استيراتيجيا على بنية السرد الروائي، ففي " البحث" تشكل الوضعية (5)، مع متغيرها (5') مفتاح الحركة السردية، وضربا من الجامع المحوري لخيوط

الأحداث، وكذلك ينطبق الحال على الوضعية (13)، مع متغيرها(13')
في "التطليق".

2- البنية الزمنية في " التطليق" أشدّ تعقيدا، ممّا هي عليه في "البحث"، وهذا راجع لكثافة السرد في الأولى، وانسيابيته في الثانية، ومن هنا يأتي السبب في تنامي حدّة التشويش الزمنيّ في "التطليق" قياسا بــ"البحث".

3- كما يمكن أن يعزى توتر الحركة الزمنية في الروايتين إلى انبثاقها من وعي البطل الذي هو في الوقت نفسه الراوي للحكاية في كلتيهما. ففي " البحث" تسيطر " الذاكرة "–اللاإرادية"– كما يسميها " بروست" – في منحاها الروحي، وتؤدي إلى توهّج السرد. أمّا في " التطليق" ، فيسيطر "تيار الوعي" المهلوس، الذي يؤدي إلى احتداد التشويش الزمني. وعليه، يمكن أن نقول إن الحركة الزمنية في كلتا الروايتين مشحونة بالطاقة النفسية لجريان الوعي.

4- إنّ توظيف اللواحق (المقاطع الذكروية) هو ما يميّز بشكل قاطع طبيعة التحريف الزمنيّ في كل من الروايتين. أما السوابق (المقاطع الاستشرافية)، فلا ترد إلا نادرا.

<u>II – علاقات الدوام:</u>

أ- علاقات الدوام[*] في " البحث"

هناك أربع علاقات أساسية لدراسة الإيقاع الزمنيّ أو معدل السرعة الزمنية أو تباطؤها في رواية ما، مع أنّه لا يمكن قياس هذا الإيقاع الزمنيّ بدقة، كما يشير إلى ذلك " جيرار جينات" نفسه [1]، وهذه العلاقات هي: التلخيص

---

[*]- الدوام أو الديمومة هو المصطلح المقابل للفظ الأجنبي (la durée) ، غير أن الناقد حميد لحمداني في كتابه " بنية النص السردي"، ص.75، يستعيض عنه بمصطلح آخر هو " الاستغراق الزمني"، في حين تشير الترجمة الحرفية إلى مصطلح " المدة"، لكننا سنستخدم مصطلح الدوام أو الديمومة لشيوعه في الدراسات النقدية.

[1] - Voir : Gerard Genette : Figures III. P.122

(sommaire) والوقف (pause) والمشهد (scène) والحذف (Ellipse). وفيما يأتي، نحاول إبراز هذا العلاقات الزمنية في " البحث":

1- **التلخيص:** يلاحظ " جيرار جينات" في دراسته لهذا الجانب في "البحث"، أن المراحل الأخيرة من الرواية تكاد تخلو نهائيا من التلخيص قياسا بالمراحل الأولى، التي كان يعمد فيها "بروست" إلى تلخيص ما حدث في أيام كثيرة أو شهور أو سنوات في فقرات قليلة أو صفحات معدودة، دون تفاصيل[1].

إنّه،على سبيل المثال، يخصص مئة وتسعين صفحة لصباحية آل جرمونت (Matinée Guermantes) التي تدوم ساعتين أو ثلاثا في الحكاية، دون لجوء منه إلى الحذف أو التلخيص، في حين نراه يخصص مئة وثلاثين صفحة، معظمها لأمسية واحدة، تتعلق بجولة في باريس، وزيارة منزل " جوبيان" (Jupien)، إبان مرحلة الحرب، لكنّه في المقابل يحذف سنوات منها، ولا يعمد إلى التلخيص[2]. ويفسر " جيرار جينات" هذا الاتجاه نحو الإبطاء التدريجي للسرعة الزمنية في الرّواية عند ما تقترب من نهايتها، بالأهمية المتزايدة لبعض المشاهد المديدة طولا والواقعة في فترة زمنية قصيرة جدا، وذلك بلجوء " بروست" إلى تضخيمها بالإضافات وحشوها بالتفاصيل *، لكنه في المقابل، ينزع إلى التعويض عن هذا الإبطاء بالإكثار من الحذف. وعليه، فالتلخيص ليس علامة مميزة للسرد البروستي.

2- **الوقف:**

---

[1] - Voir : ibid- p.130.

[2] - Voir : ibid.p.127.

*يعلل "جيرار جينات" لجوء" بروست" إلى التضخيم النصيّ للأجزاء الأخيرة من الرواية بظروف الحرب التي أدت إلى تأخير نشر الرواية، ممّا جعل "بروست" يميل إلى حشو الاجزاء الاخيرة بالتفاصيل، وتضخيمها بالإضافات حتى يؤدي ذلك إلى نوع من التوازن الكمّي بين النسيج الزمني للأحداث القديمة والنسيج الزمنيّ للأحداث القريبة.

لا يخلو موضع في رواية "البحث" من وقفة وصفية، إذ يعنى "بروست" كثيرا بوصف عناصر فضائه الروائي، شأنه في ذلك شأن الروائيين الكلاسكيين. لكن هل تؤثر استطراداته الوصفية التي اشتهر بها في إبطاء الإيقاع الزمنيّ للرواية، أو في الانفصال عن سياق اللحظة الدرامية الجارية؟. والجواب أنّ وقفاته الوصفية لا تنفصل عن السياق الزمنيّ، ولا تؤدي إلى تباطؤ السرد، بل العكس هو الصحيح، على الرّغم من أنّ ثلث أوصاف المكان – كما يقرر ذلك "جيرار جينات" – ذات طبيعة تماثلية، أي أنّها لا ترتبط بلحظة خاصة، وإنّما بسلسلة من اللحظات المتماثلة، ومع ذلك فإنها لا تؤدي إلى إبطاء وتيرة السرد مثل وصفه لغرفة "ليوني" (Léonie) وكنيسة " كومبراي"، ومناظر البحر في "بلباك"، ونزل " دونسيار"(Doncières) ، ومنظر "فينيس" (Venise) ثم يضيف " جيرار جينات" بأنّ الأهم هو أنّه حتى عندما لا يشاهد الموضوع الموصوف إلاّ مرّة واحدة، مثل أشجار (Hudimesnil) ، أو لا يتناول الوصف إلاّ واحدة من المشاهد المترائية له (مثل المشهد المتعلق بكنيسة "بلباك"، أو نافورة "جرمونت" أو مشهد البحر (Raspelière))، فإنّ هذا الوصف لا يعني توقيفا للسرد، أو تعليقا للحكاية، أو للفعل (Action) بالتعبير التقليدي. ثم يستنتج "جينات" بأنّ السرد البروستي لا يتوقف عند شيء أو مشهد دون أن تقترن هذه المحطة بوقفة تأملية للبطل نفسه (وقفات "سوان" في غرام سوان"، ووقفات "مارسيل" في كل موضع من الرواية)، وعليه، فإنّ المقطع الوصفيّ لا ينفصل عن زمنية الحكاية[1].

إذن، فالوقفات البروستية تسهم إلى حدّ كبير في إلقاء الضوء على طريقة تفكير الشخصية وكشف موقفها من العالم، ولا تؤدي البتة إلى تحويل العنصر الفضائي الموصوف إلى مجرد ديكور ذي طابع تزييني أو تمهيد لما سيأتي من

[1] - Voir : op. citp. 133,134.

حوادث. إنّها، بالإضافة إلى طابعها التأملي، تكشف عن ذوق الشخصية والعصر، وأسلوب العيش، والمستوى الطبقي، وما إلى ذلك، أي أنّ الوصف البروستي ينفتح على دلالات اجتماعية وثقافية وفردية. لذلك يقول "جيرار جينات" في تحليله للوصف البروستي: " إنّ الوصف البروستي ليس وصفا للموضوع المتأمل، بقدر ما هو سرد وتحليل للنشاط الإدراكي للشخصية المتأمّـلة، لانطبـاعاتها، واكتشـافاتها التدريـجية، وتغـيـير أبـعادها و منظوراتها"[1]. وهكذا، فالتأملات البروستية، لا تقرر واقعا خارجيا، بقدر ما تكشف دلالته المستترة. وعليه فإنّ الوصف البروستيّ، كما يستنتج "جيرار جينات" يتلاشى في السرد، ويغدو أي شيء إلاّ أن يكون وقفا للسرد[2]

3- الحذف:

الحذف هو إحدى الملامح البارزة لحركة الزمن في السرد البروستيّ، إذ نلاحظ وجود نوعين من المحذوفات، على مستوى المتن الحكائي، في رواية "البحث"، نوع يتعلق بتحديد المدة المحذوفة، وآخر متروك بدون تحديد. ومثال النوع الأول، هذا المقطع الروائي، الذي يعمد فيه المؤلف إلى حذف عامين ما بين نهاية " جلبرت" وبداية "بلباك" :" كنت، إزاء جلبرت، قد بلغت حالة من اللامبالاة التامة تقريبا، حين ذهبت مع جدّتي، بعد ذلك بعامين، إلى بلباك" [3].

ومثال النوع الثاني، عدم تحديد المدّة التي قضاها البطل بالمصحة، بالتعبير الآتي:"سنوات طويلة" (longues années) و" سنوات كثيرة" (Beaucoup d'années)[4].

---

[1] - « en fait, la « description » proustienne est moins une description de l'objet contemplé qu' un réait et une analyse de l'activité perspective du personnage contemplant, de ses impressions, découvertes progressives, changements de distance et de perspectives ». G. Genette- Figures III . p.136

[2] - ibid.p.138

[3] - M. Pronst. At.P. p 642.

[4] - Voir G .Genette .ibid, p.139.

هذا من وجهة النظر الزمنية، فيما يتعلق بتحديد المدة المحذوفة من الحكاية، أمّا من وجهة النظر النصية، فيمكن تقسيم المحذوفات في "البحث" إلى ثلاثة أنواع:

أ- المحذوفات الصريحة: (Explicites)

كتلك التي أشرنا إليها سابقا، سواء تعلق الأمر بالمحذوفات المحددة زمنيا، أو غير المحددة، إذ تتضمن تصريحا بالمدّة الملغاة، ممّا يجعلها تشبه الملخصات السريعة جدا، على نحو: " مرت عدّة سنوات"، فهذه الإشارة تشكل حذفا، صيغ بمقطع نصيّ، وهو ما يعني أنّ الحكاية لا تساوي الصفر تماما، ما دام قد عبّر عنها نصّيا، فيما يشبه التلخيص السريع جدا.[1]

ب- المحذوفات الضمنية: (Implicites)

وهي تلك التي لم يصرّح بها المؤلف، لكن القارئ يمكنه أن يستدل عليها وحده ببعض الفجوات أو الثغرات الزمنية التي تتخلل التطور الكرونولوجي للأحداث. ومثال ذلك ما نجده في المّدة غير المحدّدة الواقعة بين نهاية " فتيات صبايا بعمر الزهور" (des jeunes filles en fleurs) وبداية " آل جرمونت"، فنحن نعرف أن " مارسيل" كان قد عاد إلى " باريس"، ملتحقا " بغرفته القديمة ذات السقف المنخفض"[2]، لكننا نجده بعد ذلك في سكن جديد ملحق بفندق " آل جرمونت"، ممّا يفترض، على الأقل، حذف أيام معدودة، وربمّا أكثر[3].

جـــ- الحذف الافتراضي: (Hypothétique)

---

[1] - Voir G .Genette, ibid ,p. 139.

[2] - M. Proust. AT.P, P.953

[3] - Voir. Ibid, p.140

وهو الحذف الذي يستحيل تعيين مكانه مطلقا في الرواية. ولا نكتشف هذا النوع من المحذوفات إلاّ بعد استذكار أو استرجاع لحادثة كما في استرجاعه لرحلة إلى " ألمانيا" أو " الألب" أو " هولندا"، أو استذكاره للخدمة العسكرية[1].

4- المشهد:

يرى " جينات" أنّ النّص البروستي كله يمكن تحديده بأنّه مشهد، وذلك بخلاف التناوب التقليدي بين التلخيص والمشهد، الذي كان قائما في الآداب الروائية قبل " بروست" . فمع هذا الأخير، بدأ يحدث تغيير في الوظيفة، عدّل بشكل ما الدور البنيوي للمشهد. ولتوضيح هذه المسألة السردية، وفهم التحوّل البنائي في التجربة الروائية مع " بروست"، يقول " جيرار جينات": " كان التعارض في الحركة بين المشهد المفصّل والسرد الملّخص، داخل حقل السرد الروائي كما كان يشتغل قبل " البحث" يعكس غالبا تعارضا في المحتـــوى بيـن ما هو تمثيلي (درامي) وغير تمثيلي، أي بين اللحظات شديدة التوتر للفعل، واللحظات الخافتة التي تلّخص في خطوط عريضة"[2].

لكن، مع " بروست" ، تغيّرت هذه الوظيفة، وإن كنا نجد عنده شيئا شبيها بهذه الحالة، إلاّ أنّها محدودة، لا تسم طبيعة الحركة السردية للبحث، إذ هناك خمسة مشاهد كبرى، تشغل وحدها ما يقرب من ست مئة صفحة، وهي : "صباحية فيلباريسي" (Villeparisis) ، مأدبة آل جرمونت، سهرة عند الأميرة، سهرة في راسبيليار (Raspelière) ، صباحية آل جرمونت. فهذه المشاهد، تمتلك أهمية استهلالية، إذ تسّجل دخول البطل بيئة جديدة، متماثلة مع سلسلة أخرى من المشاهد لا ترد في الرواية، إذ تقوم تلك مقامها. غير أنّ هذه المشاهد

---

[1] - Voir. Ibid, p.

[2] - G .Genette ,Op, cit , p.142.

الاجتماعية التي تستوقف المؤلف، ليست درامية في حقيقتها، إذ يتلاشى فيها الحدث تقريبا لصالح التحليل النفسي والاجتماعي[1].

إنّ هذا التغير في الوظيفة يؤدي إلى تحوير هام جدا في النسيج الزمنيّ. فبخلاف التقليد الروائي السابق، الذي كان يجعل من المشهد محلاّ للاستقطاب الدرامي، المتحرر تحررا شبه كلّي من كل مانع وصفيّ أو حواريّ، وأكثر من ذلك، من التداخلات الزمنية، فإن المشهد البروستيّ – كما لا حظ ذلك " ج. ب. هوستون" (J.P.Houston) يلعب في الرواية دور "الموقد الزمني" (Foyer Temporel) أو القطب المغناطيسي الذي يجذب إليه كل ما يعترضه من معلومات أو أحداث عابرة. إنّه يتضخم بالاستطرادات من كل نوع، والاستذكارات، والتوقعات، والجمل الاعتراضية الوصفية، والتكرارية، وأشكال الوعظ، وما إلى ذلك. وكل ذلك، من أجل جمع باقة من الأحداث والاعتبارات، قادرة على منح هذا الحشد قيمة خاصة على المستوى الاستبدالي (Paradigmatique) [2].

وبعبارة أخرى، نقول إنّ المشهد البروستيّ (الحوار الخارجي) ينخرط في بنية السرد الروائيّ، إذ ليس عنصرا خارجيا، يمكن اقتطاعه من الكل البنيوي، ذلك أنّه يلتحم بالسرد في مستوياته المتعددة، من استذكار وتوقع وتوقف، وهي عناصر ترد داخل المشهد وتتضخم به.

<u>ب- علاقات الدوام في " التطليق":</u>

1- التلخيص:

وهو ملمح أساسي من ملامح السرد عند المؤلف، إذ يعمد إليه كثيرا، من أول الرواية إلى آخرها، وهو يشكل مع ظاهرة الحذف نسقين سرديين ملفتين

---

[1] - ibid p.142-143.

[2] - voir. G .Genette, op cit. p.143.

للنظر، يميزان رواية التطليق. غير أننا، من ناحية أخرى، نراه يخصص صفحات عدّة لما حدث في يوم واحد أو في ساعات،وذلك بتضخيم هذه المدة القصيرة بالتفاصيل والجزئيات مثل يومية أحد من الآحاد قضاها وحيدا في البيت بعد انصراف أفراد العائلة إلى حفلة زفاف، إذ خصص لهذه اليومية ثلاث عشرة صفحة (من ص.42 إلى ص.55)، وكذا تخصيصه خمس صفحات لساعتين (من الحادية عشر ليلا إلى الواحدة ليلا) عندما تأخر أخو البطل الأكبر " زاهر" عن موعد رجوعه إلى البيت، وما سبّبه ذلك من قلق في نفس الأم. ومثل هذه الحركات السردية التي ينزع فيها المؤلف إلى الإبطاء التدريجي للزمن كثيرة، نلاحظها في كل موضع من مواضع الرواية*.

أمّا بالنسبة للتلخيص، الذي يميل فيه المؤلف إلى إجمال ما حدث في سنوات أو شهور في قليل من الصفحات أو السطور، مثل إجماله لما كان يحدث في شهور رمضان أيام طفولة البطل في ثلاث عشرة صفحة (من ص.18 إلى ص. 31)، أو إجمال الفترة التي أعقبت تطليق الأم إلى حين زواج الأب مرة أخرى. وهي فترة أخرى يحتمل أنّها تمتد إلى شهور أو أسابيع – في عدد محدود من السطور (ص.62)، نقول إنّ هذا التلخيص الذي يتواتر نسقه في الرواية بشكل ملحوظ، متضافرا مع الحذف، هو السبب وراء تقليص النسق العام للرواية. أمّا تلك المقاطع السردية ذات المدى الزمنيّ المحدود، التي يفرد لها المؤلف صفحات عديدة، تعادل الملخصات الطويلة، فإنّها ذات أهمية استثنائية بالنسبة إلى البطل، فهي تمثل التجارب الأكثر تأثيرا في حياته، فلا غرو، إذا هي نالت قسطا وافرا من اهتمام الروائي.

2- الوقف:

* ينظر مثلا افتتاحية الرواية (من ص.07 إلى الفقرة الأخيرة من ص.18) والحديث عن زفاف الأب (ص.63 إلى ص. 72) ، وليلة اعتقال البطل (ص.221 إلى ص 230) وغيرها.

يكاد الوقف يسيطر على النسق العام لرواية "التطليق"، فلا يخلو موضع من مواضع الرواية منه. إنّه يلتحم بالسرد، إلى حدّ يمكن أن نقول معه مستعيرين عبارة " جيرار جينات" إنّه " يتلاشى في السرد" [1]. فالأوصاف التي يقدمها المؤلف لعناصر فضائه الروائي تأتي مواكبة لسرد الأحداث، أي أنّها تتفاعل مع الحركة السردية، ولا تكون مجرد خلفية ديكورية للحدث إلاّ في أحيان نادرة. إنّه بخلاف الوصف البروستي الذي يمتلك أهمية استهلالية إذ يؤذن بدخول البطل ببيئ جديدة، إنّه بخلاف ذلك، يمتلك أهمية بنيوية ترتبط بالنظام الكلّي للسرد، فـــ "بوجدرة" لا يعلّق الحركة السردية ليفسح المجال للوصف المسهب إلاّ فيما ندر، إنّه يسرد ويصف في الوقت نفسه، ذلك أنّ هذا الوصف اللاوقفي ينبثق في سياق التأملات والاسترجاعات والمونولوجات الداخلية. إنّه يفعل ذلك بتقنية سردية متميزة. ولكي يتحقق هذا الامتزاج بين السرد والوصف، فإنّه يعمد إلى ما يمكن أن نسميه بالومضات الوصفية إذ تأتي قصيرة جدا، ومشتتة في سياق السرد. ولنأخذ هذين النصين الوصفيين الآتيين على سبيل التمثيل، وليكن أحدهما موضوعيا والآخر ذاتيا:

1- وصف موضوعي:

" كانت سيلين تضحك. والسيارات تجري على حجارة طرقات الميناء محدثة صوتا كاصطكاك الأسنان المخنوق. وكانت النافذة مفتوحة. وتواصل بريق السطحان وقد ذهبت عنها الشمس بعد أن صقلتها طوال النهار، حتى أصبحت تبرق في شبه الظلمة. وكانت حزم العشب الأصهب البارزة من خلال السقوف بين القراميد ترسم في تلك الدعة والطمأنينة شيئا كأنّه خدش عابر فكنت أشرع في الكلام مناجيا نفسي"[2].

---

[1] - G .Genette, Op cit p.138

[2] - التطليق: ص. 17.18.

إنّه هـــهنا يبدأ بلحظة سردية (ضحك سيلين) في فضاء مغلق هو الغرفة، ليردفها بلقطة وصفية تصويرية لا تدوم طويلا لعناصر فضاء مفتوح هو سيارات الميناء وسطوح مبانيه في الليل.

أمّا صلة الوصل بين الفضاءين فهي النافذة المفتوحة. ثم سرعان ما يعود إلى مواصلة السرد (الشروع في الكلام بمناجاة البطل لنفسه). إنّ هذه العبارة الوصفية الموضوعة بين قوسي السرد، ليس الغرض منها تقديم معلومات عن الفضاء الخارجي بقدر ما هي تمثل سياق الفعل السردي الذي ينطوي على دلالات اجتماعية ونفسية لواقع البطل. ومع أنّه موضوعي، إلاّ أنّه لا يلعب دور الإطار التمهيدي لما سيقع من أحداث، بل يأتي قصيرا بين قوسي السرد.

2- وصف ذاتي:

" لقد وقع الضوء المتصاعد من حوض الميناء والمتجه نحو نافذتها المضاءة على أحد جانبي وجهي فأصبحت أشبه "سيلين" ممّا جعلني في الحين أشعر بأهمية تساكننا كاملة، وهو تساكن ليس بالغرامي ولا بالاجتماعي بل هو من قبيل التعايش البيولوجي. فـــ "سيلين" أصبحت تشبهني فقد صرت مزدوجا، وهي كذلك"[1].

هذا المقطع يرد في سياق مونولوجي، يبدأ وصفيا ثم يصبح تحليليا. فليس الغرض من التمهيد الوصفي القصير جدا أن يقدم معلومة عن الضوء المنبعث من حوض الميناء، بقدر ما هو كشف لهوية العلاقة التي تجمع بين البطل وعشيقته "سيلين". إذن فهذا المقطع يكف عن كونه وصفيا، ليصبح نصا تأمليا يرد في سياق التجربة الإدراكية للبطل.

على هذا النحو، تتـــشكّل الأنساق الوصفية في "التطليق"، إلا أنّ الأنساق الذاتية هي التي تهيمن على البنية السردية للرواية، ممّا يجعلها ذات طبيعة

---

[1]- التطليق ص 14.

تأملية وتحليلية. ومن الملاحظ في موضوعات الوصف عند "بوجدرة" الاهتمام بوصف أتفه عناصر الفضاء التي يرصدها وعي البطل، على أنّها ذات قيمة إيحائية فيما يتعلق بواقع الشخصية الاجتماعي كوصفه لحشرة تجول في غرفة البطل (ص.08). وعموما نقول إنّ الوصف عند "بوجدرة" يتسم بملامح واقعية في ميله إلى عرض التفاصيل الجزئية فيما يلتقطه من مشاهد الواقع الخارجي. وإذا كان ذلك مرده إلى الكشف عن الدلالات الاجتماعية (الطبقية) والتاريخية لذلك الواقع، فما السبب الذي يجعل المؤلف يبالغ في وصف تفاصيل المشهد الجنسي ودقائقه، كما يفعل في الصفحات الأولى من الرواية، بشكل فاضح وماجن، دون أن يكون لذلك داع تقتضيه الضرورة الفنية. والجواب أنّ انتهاك المحرم والمقدس، كالجسد مثلا، يرتبط بموقفه العام من الدين والثقافة الإسلامية المحافظة. وهو اتجاه بدأت ملامحه في الرواية الغربية مع " المركيز دي ساد" (Marquise deSade) (1740م –1814م)، في القرن الثامن عشر، ثم مع "بروست" في النصف الأول من القرن العشرين، في مشاهد المثلية الجنسية، ليتسع بعد ذلك على نطاق واسع، في الأدب الروائي ،وخاصة مع كتاب الرواية الجديدة. أمّا في الرواية الجزائرية، إن لم نقل الرواية العربية عامة، فإنّ "بوجدرة" يعد رائدا، في تعرية الواقع الجنسي للمجتمع العربيّ إلى حدّ الإسفاف في التصوير.

3- الحذف:

يمثل الحذف حركة سردية ملفتة للنظر، إلى جانب التلخيص في رواية "التطليق" فكلاهما يؤدي دورا مهما في تسريع الإيقاع الزمنيّ للرواية، ويعمل على تقليص نسقها العام. وفي الغالب لا يحدد لنا المؤلف الفترات الزمنية المحذوفة، إذ يتم الانتقال من مقطع سردي إلى آخر دون تحديد الفاصل الزمنيّ بينهما، ذ يبقى افتراضيا نقدّره بالأيام وبالأسابيع أو الشهور أو السنوات، فالمدّة

التي تفصل بين التحاق البطل بصفوف الثورة واعتقاله بعد الاستقلال بتهمة المعارضة محذوفة، لكن يمكن تقديرها بالسنوات، أي بعد اندلاع الثورة التحريرية إلى حين الانقلاب الذي حدث في جوان لسنة ألف وتسعمائة وخمسة وستين. والشيء نفسه نلاحظه في الانتقال من قسم إلى آخر من أقسام الرواية، إذ لا ترد أيّة إشارة إلى المدّة المحذوفة. أمّا بالنسبة للمحذوفات التي تم تحديدها زمنيا، فهي قليلة، مثل حذف ثلاثين سنة سبقت حادثة تطليق الأم، وهو السنّ الذي كانت تبلغه الأم آنذاك، وتتكرر الإشارة نصيا إلى هذا الحذف مرتين في الصفحة نفسها (ص37).

ولعل لجوء المؤلف إلى الحذف لتلك الفترات الزمنية من بنية المتن الحكائي راجع إلى عدم أهميتها، كما أنّ قسما منها يتكرر، فيذكره المؤلف مرّة واحدة، كما هو الشأن لما كان يحدث في شهور رمضان أيام طفولة البطل، إذ اكتفى المؤلف بسرد يومية واحدة هي نفسها التي تتكرر خلال شهر رمضان، أمّا الباقي فمحذوف. وهكذا يمكن تقسيم المحذوفات في رواية التطليق إلى ثلاثة الأنواع:

1- المحذوفات الصريحة: وهي قليلة، قد أشرنا إليها سابقا.

2- المحذوفات الضمنية: وهي كثيرة، أسلفنا الحديث عنها.

3- المحذوفات الافتراضية: تتخلل الرواية محذوفات، يستحيل تحديد مكانها في الرواية، وهي تلك المتعلقة بعدد المرات التي تردد فيها البطل بين السجن والمستشفى، قبل وبعد " لقاء الغرفة " الافتتاحي للرواية، حين تحثه" سيلين" على الحكي، وهو نفسه أي البطل يشير في حديثه النفسي إلى هذه الحوادث المحذوفة، التي يتعذر علينا تحديدها زمنيا في قوله: " لم أكن قادرا على الغيرة وأنا في تلك الحالة من الخمول ومنتهى التذبذب التي تلت أو سبقت بكثير عملية

القبض فالحجز التي قام بها الأعضاء السرّيون" [1]. فهناك،إذن، مرات تلت وأخرى سبقت، لا ندري مكانا لها في سياق تسلسل الأحداث، ففي حديثه عن وجوده بالمستشفى بدءا من (ص. 145) الذي يصعب تحديده زمنيا في الحاضر، والذي يقع في سياق سرده لأحداث الماضي، يجعلنا نكتشف أن ثمة محذوفات متناثرة هنا وهناك في الحاضر، تسهم هي بدورها في بلبلة الزمن.

4- المشهد:

تكاد رواية " التطليق" تخلو من الحوار الخارجي، الذي كان سمة بارزة في الآداب الكلاسيكية بوصفه عنصرا تمثيليا استعارته من المسرح، وذلك لتكسير رتابة السرد، وشحنه بحيوية درامية، تؤدي إلى تفعيل الحركة السردية. غير أنّ كتاب الرواية الجديدة، ومنهم " بوجدرة"، استعاضوا عنه بالمونولوج. وهو ما يؤكده "عبد الملك مرتاض" بقوله: " ... وقد بدأنا نلاحظ أنّ كتاب الرواية الجديدة، في كثير منهم، يجنحون لعدم الإكثار من الحوار"[2].

ولعل السبب وراء اختيار" بوجدرة" للمونولوج وسيلة سردية في "التطليق" بدلا من الحوار الخارجي، الذي تضاءل شأنه فيها إلى حدّ كبير، مرده إلى أمرين:

أولا، لأنّ المونولوج يتلاءم مع السرد بضمير المتكلم.

ثانيا، لأنه وسيلة للكشف عن الأجواء الداخلية للشخصية، وللوصف والتحليل والتأمل.

ومع ذلك لا يخلو النّص من بعض الحوارات الخارجية، التي جاءت في مجملها وجيزة، وأكثرها مع "سيلين"، فيما عدا الحوار الاستنطاقي المخابراتي

1- التطليق ، ص.10.

2 - عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، مرجع سابق، ص.135.

الذي جاء مطوّلا مع البطل (من ص. 233 إلى ص 238). والجدير بالذكر، أنّ الحوار الخارجي على الرّغم من قلته في " التطليق"، وتحديدا الحوار الذي كان يدور بين البطل و"سيلين"، قد لعب دور المحرّك السردي، لأنّه كان الأداة السيكولوجية التي كانت تدفع بالبطل لأن يروي قصته. وحين يتوقف هذا الحوار، تتوقف الرواية وتنتهي. وبالتالي، يمكن اعتبار المشهد في "التطليق" وقود الحركة السردية من جهة، ومعلما زمنيا لمغامرة البطل، بين الحاضر والماضي ،من جهة أخرى. وتلك هي الوظيفة التي يؤديها المشهد في الرواية عموما، بعيدا عن وظيفته التقليدية المتمثلة في الكشف عن الملامح النفسية والاجتماعية للشخصيات ورصد موقفها وأفكارها وتعليقاتها على الأحداث، إذ لا نعثر في الرواية على أيّ مشهد يجري فيه المؤلف حوارا بين شخصيات متعددة، غير الحوارات الثنائية والقصيرة غالبا، بين البطل وشخصية مفردة. إنّه، أي المؤلف، يسرد أكثر ممّا يمثّــل بالمشهد، فهو ينقل الأحداث الغائبة على لسان الراوي/ البطل، مع تزويدها بالتحليل والتعليق أكثر ممّا يمسرحها، وهذا ما يفسر جنوحه نحو توظيف المونولوج.

مقارنـــة:

بناءا على ما سبق، يمكن أن نقارن درجة الإيقاع الزمنيّ للحركة السردية بين الخطابين، فيما يأتي:

1- إذا كان " بروست" قد وظف التلخيص في الأجزاء الأولى من "البحث" نسبيا، فإنّه يكاد ينعدم في الأجزاء الأخيرة، وذلك حين تقترب الرواية من نهايتها، لكنه يعوّضه باللجوء إلى الحذف، أي أنّه مع الأجزاء الأخيرة للرواية، أخذ الإيقاع الزمنيّ للأحداث يتباطأ، وهو ما جعل النسق العام للرواية يتضخم.

أمّا بالنسبة لرواية " التطليق" فإنّ مؤلفها كان يعمد دائما إلى التلخيص، مع الحذف وهو ما أدى إلى تسارع إيقاعها الزمنيّ، وبالتالي، إلى تقلّص نسقها العام. لكن، في المقابل، نلاحظ أنهما يميلان أحيانا إلى تضخيم الخطاب لما حدث في مدة قصيرة لا تدوم إلاّ ساعات قليلة، ممّا يؤدي إلى تباطؤ الحركة السردية. و يتجلى هذا بصورة خاصة عند "بروست"، كما في " صباحية آل جرمونت" التي لا تدوم إلاّ ساعتين أو ثلاثا، لكنه يخصص لها مئة وثلاثين صفحة. ولعل هذا الميل إلى تضخيم الخطاب السردي وحشوه بالتفاصيل والإضافات عند "بروست" يفسره عاملان – في نظرنا– عامل ذاتي وعامل موضوعي، أمّا العامل الذاتي، فهو قوة الملكة السردية والتحليلية التي كان يتمتع بها "بروست"، أما العامل الموضوعي، فهو المناخ الثقافي للعصر الذي يميل إلى إطالة التأمل والنزوع نحو التحليل.

2- يمثل الحذف حركة سردية بارزة في الروايتين، فكلاهما – بروست وبوجدرة- يميل إلى حذف سنوات أو شهور أو أسابيع أو أيام من بنية الحكاية، ومع أنّ الحذف هو أسلوب سردي يلجأ إليه جميع الروائيين لغرض من الأغراض، فإنّه في رواية "التطليق" يصعب تحديد ديمومته الزمنية ولا يشار إليه إلاّ نادرا، بخلاف رواية "البحث" التي يحيل فيها صاحبها نصيا على المدّة المحذوفة في كثير من الأحاديين. وهذا ما يجعل المخطط الزمنيّ للبنية الحكائية لــ "التطليق" صعب المنال إلاّ على سبيل التقدير. وهو أمر قصده المؤلف لجعل التشويش الزمني انعكاسا لتشويش وعي الراوي / البطل.

3- يشغل الوقف حيزا كبير في "البحث"، كما في "التطليق" إلاّ أنّه في "البحث" يتسم بالإسهاب والإطناب، أمّا في " التطليق"، فيشبه الومضات إذ يأتي في غالب الأحيان قصيرا، مقتضبا، متداخلا مع السرد. ومع هذا وذاك، فإنّ الوقف في كلتا الروايتين لا يؤدي إلى توقيف السرد أو تعليق الحكاية، ذلك أنّه يرتبط

في أكثر الأحايين بالوقفـــات التأملية للبطل نفســـه، " مارسيل" في "البحث" و " رشيد" في "التطليق". وعليه، فإنّ العناصر الوصفية لا تتحول فيهما إلى مجرد ديكور تزييني، بل إنّها تنطوي على دلالات معينة، مستمدة من السياق التأملي لوقفات البطل. لذلك كانت أكثر الأوصاف حضورا في الروايتين هي الأوصاف الذاتية، التي تجعل عالم الأشياء متلونا بوعي البطل.

4- إذا كانت رواية " البحث" – كما يرى " جيرار جينات" – هي عبارة عن مشهد متضخم، فإنّ رواية " التطليق" هي عبارة عن مونولوج إذ تكاد تخلو من الحوار الخارجي. غير أنّ المشهد البروستي يتخذ بعدا سرديا في تضخمه بالاستطرادات والاستذكارات والتوقعات وأشكال الوعظ، وما إلى ذلك، وهو ما يجعله يتجاوز وظيفته التمثيلية البحتة إلى الالتحام بالنسيج السردي. أمّا ما ورد من مشاهد حوارية في "التطليق"، وإن كانت قليلة، فذلك لتفعيل الحركة السردية وتنميتها إذ نلاحظ أنّه عندما تختفي "سيلين" من المشهد الروائي، بوصفها الطرف الآخر، الفاعل في الحوار، بشحنها لذاكرة البطل، فإنّ الرواية تنتهي.

ولعل حضور المشهد بقوة في "البحث" يعدّ سببا آخر، يضاف إلى الوقف، والتضخيمات النصية، لتباطؤ الإيقاع الزمنّي، أو تثاقل السرعة الزمنية للسرد في حركته العامة، وهو ما يفسر طول نسقها العام، بخلاف " التطليق" التي يعدّ افتقارها إلى المشاهد الحوارية سببا من أسباب تسارع إيقاعها الزمنيّ، مما جعل نسقها العام محدودا جدا.

الفــصــل الثانــي
الشـخـصيـات

الشخصيات:

الشخصية (personnage) هو مصطلح سردي، مشــتق في أصـــــله الأجنبي من اللفظ اللاتيني(persona)، الذي يعني قناع الممثل (Masque de

و بشكل عام ، فإن مصطلح (Persona) كما يعــرّفه – " آلان ديلوناي"(Alain Delaunay) – هو القناع الذي يحمله كل فرد للاستجابـــــة لمقتضيات الحياة في المجتمع[1]. (l'acteur)

من هنا جاء مصطلح الشخصية (personnage) في العمل الروائي. فـــ"الشخصية الروائية تمثّل تصورا، على نحو ما، للشخص (personne) أي تصورا معينا للإنسان ورؤيا معينة للعالم، يتجليان من خلال قناعها. وهو قناع مركب، ذلك أنّ وجها من وجوه الرواية هو شخصية اتخذت دورا، وفي الوقت نفسه، ممثل أسند إليه لعب هذا الدور. وبوصفه ممثلا ، فالشخصية الروائية هي لسان حال الراوي الذي يعبّر على نحو ما في الكتابة عن الظواهر المتعددة لوعيه"[2].

وعليه، فإنّ الشخصية، هي كائن متخيّل من ورق، يعكس خصائص نفسية واجتماعية. إنّها تمثيل، على نحو ما، للشخص (La personne). لكن " الشخص ليس هو الفرد (l'individu) ، ففكرة الشخص تلخّص الخطوط الأساسية (الفكرية والوجدانية والأخلاقية، لكن في صيغتها المثالية أو (الممثلنة) لطبقة اجتماعية. و نستطيع القول إنّ هذا التلخيص يمكن أن تجسده شخصية " [3] في الرواية.

إنّ الشخصية هي إحدى المقومات الأساسية للبناء الروائي، فهي " مثل الشخصية السينمائية أو المسرحية جزء لا ينفصل عن العالم الخيالي الذي تنتمي إليه بأشخاصه وأشيائه. ولا يمكن أن تعيش في أذهاننا بوصفها كوكبا منعزلا، بل إنّها متصلة بمنظومة، وبهذه الواسطة وحدها، تعيش فينا بكل أبعادها" [4].

---

[1] - Voir , Alain Delaunay, Persona, Enceclopedia Universalis 2004.

[2] - Michel Zirafa, le personnage du roman, Enceclopedia Universalis, 2004-

[3] - Voir , Alain Delaunay, op.cit.

[4] - « le personnage de roman, comme celui ou celui de théâtre, est indissociable de l'univers fictif auquel il appartient : hommes et choses. Il ne peut exister dans notre esprit comme

لذلك يعنى الروائي برسم ملامحها النفسية والاجتماعية وحركتها السلوكية، انطلاقا من وجهة نظر معينة، بل إنّ أهميتها الإستراتيجية تكمن في كونها محور العالم الروائي الذي تتفاعل معه إيجابا أو سلبا، فـــ " شبكة العلاقات التي تنتمي إليها الشخصية الروائية تتسع لتشمل الأمكنة والأشياء" [1]. لذلك، لا يمكن رسم تصور للشخصية في ذهن القارئ في ضوء علاقاتها بالآخرين وحسب، بل بالعناصر الفضائية أيضا. وهو السبب الذي يجعل الروائيين يعكفون على سبر أغوار الشخصية، من خلال إطلاق العنان لتيار وعيها الداخلي، أو حديثها النفسي لإبراز رؤياها للواقع الخارجي، وتجلية أفكارها وعواطفها ونزعاتها.

ومن هنا، فإنّ الدور الذي تؤديه الشخصية، وما تمثله من سمات فكرية ووجدانية وأخلاقية، يجعلها الركيزة الأساسية للروائي " في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها" [2]. ومع الأهمية التي اكتسبتها الشخصية بوصفها جوهرا نفسيا في أدب القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين، فإنّ مجدها بدأ يتهاوى مع تصاعد موجة الرواية الجديدة (Nouveau roman) في "فرنسا" على أيدي كل من " آلان روب غرييه" و"ناتالي ساروت" و" ميشال بيتور" "وكلود سيمون" وغيرهم " الذين لم يترددوا في الإعلان عن موت الشخصية زهاء منتصف القرن العشرين" [3]. فمع الروائيين الجدد، عرفت الشخصية الروائية تحوّلا شوّه صورتها الإنسانية، " فلم تعد في غالب الأحيان إلاّ وعيا خالصا. والنتيجة النهائية لهذا التحوّل تتجسد في الأعمال الخيالية لـــ"بودري" (Baudry)،و"سولرز"(Sollers) و"تيبودو"(Thibaudeau)، حيث حـــلّ الضـــمير النحـــوي (Personne

---

une planète isolée : il est lié à une constellation » roland Bourneuf et réal ouellet : l'univers du roman. P.150.

[1] - « le réseau de relation auquel appartient le personnage romanesque s'étend aussi aux lieux et aux objets ». ibid. p.152.

[2]- سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، ط.2. مكتبة غريبا، القاهرة. 1985. ص.19.

[3] - عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص.92.

grammaticale) محلّ الشخصية. فالرواية إذا أخذنا بالمقولة المشهورة لــ "ج. ريكاردو" (J.Ricardou) لم تعد قط كتابة لمغامرة، وإنّما أصبحت مغامرة الكتابة،لم يعد يتتبّع فيها تطور بطل روائي أو طبقة اجتماعية، و إنما إنتاج نص، وتحولات الشخصيات النحوية" [1]. وبعبارة أخرى، فإنّ الشخصيات في أعمال الروائيين الجدد، فقدت هويتها الإنسانية، بوصفها رمزا لكينونة إنسانية، وتحولت إلى لعبة لغوية " بحيث لا ينبغي أن يوجد شيء خارج ألفاظ اللّغة"[2].

و أيا يكن المصير الذي عرفته الشخصية الروائية في عالم الرواية الجديدة فإن الدينامية الروحية لمفهوم الشخصية لم تزل متوهجة في الأعمال الروائية المعاصرة بعد انحسار المد التأثيري للرواية الجديدة.

1- تقديم الشخصية في "البحث":

إنّ الراوي " مارسيل" الذي يؤدي وظيفة سردية مزدوجة بوصفه الراوي والبطل في الآن نفسه، هو الذي يقدم لنا الشخصيات الأخرى الثانوية، من خلال حديثه النفسي المتواصل، المصوغ بضمير المتكلم [*]، وهو يقدمها لنا في ضوء الوعي الداخلي كما عرفها أو تخيلها أو اكتشفها، لذلك نراه يتولى بنفسه رسم ملامحها ورصد تحولاتها السلوكية والاجتماعية، من خلال ارتباطاته المباشرة وغير المباشرة بها. كما يرفق تقاريره الوصفية، المفصّلة عنها، بتحليلها نفسيا

---

[1] - « … le personnage n'étant le plus souvent qu'une pure conscience. L'aboutissement ultime de cette transformation se trouve dans les « fonctions » d'un Baudry, d'un sollers, d'un thibaudeau, ou la personne grammaticale a remplacé le personnage. Pour reprendre la célèbre formule de J.Ricardou, le roman n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture. On n'y suit plus l'évolution d'un héros romanesque ou d'un groupe social, mais la production d'un teste, les avatars de personnages pronominaux. Rolan Bourneuf et réal oullet : op.cit. p.207.

[2]- عبد الملك مرتاض– المرجع السابق، ص.93.

[*] - هذا إذا استثنينا رواية " غرام سوان" التي تعد رواية داخل رواية، إذ تسرد بصيغة الغائب، أمّا بطلها فهو " سوان". وهي بخلاف الأجزاء الأخرى، تتضمن حبكة درامية تقليدية، إذ أنّ لها بداية ووسطا ونهاية، في حين تخلو الأجزاء الأخرى من هذا العنصر الدرامي والتماسك السردي.

والتعليق على تصرفاتها. لكنه، مع ذلك، نلفيه أحيانا كثيرة يطلق العنان للشخصيات في أن تقدم نفسها بنفسها من خلال أحاديثها، فهي " تتكلم أكثر ممّا لا تفعل، وتكشف عن نفسها في أحاديثها. إنّ "بروست" يستمع إلى أبطاله بقدر ما يشاهدهم"[1].

غير أنّ الكشف عن طبائع الشخصيات الأساسية في الرواية، لا يتم إلا تدريجيا، لأنّها تقدم إلينا في ضوء تأثير الزمن من جهة، وتطور وعي الراوي من جهة أخرى، فتأثير الزمن، مثلا يبدو واضحا في تحوّل " شارلوس" المزهوّ إلى شقي يرثى له، و "بيش" المضحك إلى " ألستير" الرائع ، والسيّدة " فردوران" إلى الأميرة " دوجرمونت"، وتحول " أوديت" من عالم الغانيات إلى العالم الكبير، كما أنّ صورة "آل جرمونت" المهيمنة في وعي الراوي، عهد الطفولة، هي غيرها في عهد الكهولة. وهكذا، " لا نعثر في " البحث" على أية سمة أو شخصية كلاسيكية، يمكن تلخيصها أو تقييمها. إنّها ظلال غير قابلة للإمساك بها، تنزاح حاملة معها أسرارها"[2].

وعليه، يمكن أن نقول إنّ الطريقة الني انتهجها " بروست" في تقديم شخصياته هي الطريقة التمثيلية * بشكل عام، فهو يعتمد كثيرا على أسلوب الحوار الخارجي، والاستذكارات والتأملات وعلى الأحلام أحيانا، في الكشف عن أفكار الشخصية وعواطفها وأخلاقها وسلوكاتها، لذلك فهي لا تتكشف للقارئ إلاّ من خلال أفعالها أو أحاديثها، أو ما يقدمه الراوي عنها، في حين لا نعلم عن الراوي إلاّ أقل التفاصيل.

---

[1] - J.Y- Tadié, A.T.P, Enceclopedia Universalis, 2004.

[2] - Ibid .

* - هناك طريقتان روائيتان في تقديم الشخصية: الطريقة التحليلية (Analytique) والطريقة التمثيلية (Dramatique) . أما الأولى، فتقوم على الوصف الخارجي للشخصية وتحليل عواطفها ودوافعها وأفكارها، وتعليق المؤلف على تصرفاتها، وهذه الطريقة لا تحتاج إلى جهدين من القارئ لكشفها، لأنها تقدم جاهزة. أمّا الطريقة الثانية، فيترك المؤلف المجال للشخصية في أن تكتشف عن سماتها من خلال أحاديتها وردود أفعالها، واستذكاراتها وتأملاتها ...
ينظر، هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، عمان، الأردن 2004، ص. 122، 123.

ومع أنّ عالم " البحث" يزخر بالشخصيات إذ يبلغ عددها الخمسمائ ة[1]، إلاّ أنّه يمكن حصر الشخصيات التي أسندت إليها أدوار أساسية، وتتفاوت في درجة أهميتها، كما يأتي: الراوي "مارسيل"، وهو الشخصية المركزية، "سوان"(Swann)،"أوديت"(Odette)،"ألبـــرتيـــن"(Albertine)،"شـــارلـــوس" (Charlus)، "الدوقة دوجرمونت" (la duchesse de Guermante)، "الأميرة دوجرمونت"(la princesse de Guermantes)،"روبيردوسانت لو" (Robert de Saint – loup) "موريل" (Morel)،" آل فردوران" (les verdurin)، "برغوت"(Bergotte) .وفيما يأتي سنحاول رسم الملامح الكبرى لهذه الشخصيات – كما قدمها " بروست" – بوصفها شخصيات نامية :

الراوي:

هو الشخصية المركزية، ويحمل اسم " مارسيل"* وهو الشاهد الذي يروي لنا بصيغة " أنا" (Je) تجربة حياة بأكملها منذ كان طفلا، إلى أن صار كهلا. وهي تجربة مركبّة، منسوجة من شبكة علاقاته الاجتماعية، لكنّها موحدة بفضل ظواهر التذكر اللاإرادي. ومع أنّه الشاهد الذي نتلقى منه مغامرة العالم الروائي كلّه، إلاّ أننا لا نعلم عنه إلاّ أقل التفاصيل. إنّه كاتب، ويكاد يكون حاضرا في جميع أطوار الرواية ما عدا " غرام ســـوان". لكن من "س ـــوان" إلى " الزمن المستعاد" تطور نفسيا بشكل ملفت للنظر، إذ تحوّل من الطفل الساذج، الغض، الممراض، إلى الرجل البالغ المستبد في " السجينة"، ثم إلى كاتب لا يؤمن إلاّ بالفن في الجزء الأخير.

سوان (Swann) :

هو بطل رواية " غرام سوان". وهو كما يؤكد الراوي نفسه في "الزمن

---

[1] - J.Y- Tadié, A.T.P, Enceclopedia Universalis, 2004.

* يطرح هذا التوافق الرّمزي في الاسم بين المؤلف / الانسان، وسارد الحكاية إشكالية سيرية، تناولناها سابقا في الفصل الموسوم ب : " مقارنة طوبولوجية"

المستعاد" النواة الأصلية لـــ"البحث"، والمرشد [1]. وعلى الرّغم من أنّ مصيره كان الإخفاق في تجربة الحب التي عرفها مع " أوديت"، إلاّ أنّه ليس أقل جاذبية من الشخصيات الأخرى التي ابتكرها " بروست". وهو الذي كشف للراوي عالم الفّن.

إنّ تجربته الغرامية التي يمتزج فيها الوله بالغيرة تشكّل موضوع رواية "غرام سوان". ومع أنّه كان زير نساء، خبيرا بمعادهن، لكنّه، هذه المرة، مع "أوديت" وقع أسيرا. وعلى الرّغم ممّا كان يظهره من افتتان بها، إلاّ أنّه كان في قرارة نفسه لا يحبها، ذلك أنّها كانت تبعث في نفسه إحساسا متناقضا بالسعادة والشقاء في الآن نفسه. وهو يعبّر عن إحساسه بالمرارة التي كان يولّدها هذا الحب في نفسه، في صراخه الداخلي الذي تضمّنته السطور الأخيرة من الرواية حين يقول : " لأقل إنّني قد أضعت سنوات من حياتي، وإنّني أردت الموت، وإنّني أحسست بأكبر حب تجاه امرأة لم تكن تعجبني، ولم تكن صنوا لي" [2] .

ومع ذلك نجده في " أسماء البلدان" (Nom pays)، الجزء الثالث ، من "جوار آل سوان" (Du coté de chez Swann)، قد تزوّج فيما بعد، محبوبته "أوديت" حين كان الرّاوي لا يزال طفلا.

"أوديت"(Odette) :

شخصيته ذات ملامح غامضة، فقد كانت في السابق تدعى " السيّدة دوكريسي" (Mme de crycé)، ثم صارت زوجة لـــ " سوان"، لتصبح بعد وفاته زوجة للثري " فورشوفيل" (Forcheville). وممّا لا شك فيه أنّها كانت

---

[1] - Proust .A.T.P.p.282

[2] - dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai en nom plus grand amour, pour une femme qui me plaisait pas, qui n'était pas genre' A.T.P.305 « Un Amour de swann »

امرأة ساقطة، إحدى أكثر نساء " باريس" فتنة وأناقة. وقد استطاعت إغواء "سوان" بسهولة، وتمادت في خيانته بلا حياء. وعند زواجها به، عاشت معه في ضاحية " تونسوفيل" (Tansonville)، بالقرب من "كومبراي " (Combrary) ويبدو أنّها كانت شاذة أيضا، وارتادت بيوت الدعارة . وعندما صادفها الراوي، في الحفلة الصباحية التي أقامتها الدوقة " دوجرمونت" الجديدة، وجد أنّها ما زالت تحافظ إلى حدّ ما على جمالها، على الرّغم من تقدم سنها، كأنّها الوردة المعقمة (la rose stérilisée)، وهو ما جعل الدوق " دوجرمونت "يفتتن بها، ويحتجزها عنده. وقبل ذلك، كان الراوي، قد اكتشف لها صورة فاضحة في مرسم " إلستير" (Elstir)

"ألبرتين"(Albertine) :

إنّها إحدى " الفتيات الصبايا بعمر الزهور" (jeunes fille en fleurs) ومعشوقة الرّاوي إلى الدرجة التي جعلته يحتجزها في بيته. وهي امرأة شاذة غامضة بالنسبة إلى القارئ كغموضها بالنسبة إلى سجّانها (الراوي). ومثلما التهمت الغيرة " سوان" من قبل، تجاه " أوديت"، كذلك فعلت " بالراوي" تجاه "ألبرتين" حتى اكتشف بعد هروبها وموتها الغامض حقيقة شذوذها، وسرّ عذابه.

"شارلوس"(Charlus) :

هو إحدى أفراد عائلة" دوجرمونت"، وثاني إخوة " الدوق دوجرمونت" وحمو " الدوقة ماري أوريان" (Marie Oriane)، وخال المركيز " دوسانت لو" (De Saint – loup). كان زوجا للأميرة " دوبوربون" (De Bourbon)، التي ماتت فتية. ويدعى في العائلة باسمه الحقيقي " دوبالاماد" (De plamede)، لكن الرواي، يسميه عادة "البارون دوشارلوس" (Bardon de charlus). أمّا في ضاحية " سانت جرمان" (Saint – Germain) ، فقد كان يكنى بــ

"ميمي"(Mémé)، ذلك أنّه كان شخصا شاذا. وفي عهد " سوان"، بـــ "كومبراي"، كان " شارلوس" عشيقا لـــ " أوديت"، لكن " سوان" بحكم معرفته بطبيعته المخنثة، كان يعلم جيدا، أن لا شيء يمكن أن يحدث بين " أوديت" و"شارلوس". ومع تخنثه، فقد كان يظهر غالبا بمظهر الرجولة، فهو أرستقراطي، ذو ثقافة واسعة، قرأ " بلزاك" (Balzac)، واطلع على الفنون، كما أنّه ثرثار متماد، وقادر على ممارسة العنف اللفظي ببراعة، لكنّه ذو حس جمالي أيضا. ومع كل هذا، فهو ماسوشي، ومتعاطف مع الألمان.

إنّ ازدواجيته الجنسية (أي مظهره الرجولي الذي يخفي عميقا طبيعته (الأنثوية) هي التي تجعل الرّاوي يصنف "شارلوس" ضمن " خانة "الرجال – النساء" المنحدرين عن سكان "سدوم"[1].

"الدوقة دوجرمونت" (la duchesse de Guermantes) :

هي "ماري– أوريان" (Marie oriane) ، زوجة " دوباسان سوستينس" (De basin Sosthènes)، الدوق الثاني" لآل جرمونت". وهي لا تقل غموضا عن الشخصيات السابقة. ويبدو أنّ الرّاوي كان معجبا بها أثناء طفولته ومراهقته إلى حدّ وصفها بـــ " شخصية المصباح السحري" [2].أي مثل الصورة التي تلمح من بعيد، ولا تملك من حقيقتها إلاّ إشعاعا على الشاشة. وقد أبدت تأثرا بالغا لموت حميها " دوسانت لو"، في جبهة القتال ضد الألمان.

"الاميرة دوجرمونت"(la princesse de Guermante) :

كانت ولادتها بمقاطعة "بافيار" (Bavière) الألمانية، حيث كانت تلقب بالدوقة، ثم اكتسبت لقب الأميرة بزواجها من الأمير " دوجرمونت"، قريب الدوق" دوجرمونت". وهي امرأة جميلة، تمتلك صالونا بديعا، وتنفق ببذخ على

---

[1] - Proust. A.T.P (Sodome et Gomorrhe) p .07.
[2] - ibid. p.243.

ضيوفها. وقد اعتز الرّاوي كثيرا بدعوتها إياه لزيارتها. وعند وفاتها تزوج الأمير "دوجرمونت" السيّدة" دوفردوران" الأميرة الجديدة.

"روبير المركيزدوسانت لو" (Robert, Marquis de Saint – Lomp) :

هو ابن " ماري دوجرمونت"، شقيقة " دوباسان" و "بالاماد" (شارلوس)، و" المركيز دومارسانتاس"(Marquis de Marsantes). تعرّف إليه الرّاوي بـــ "بالباك" حيث وجده شخصا أنيقا، يسعى للانخراط في الحياة العسكرية. وهو بذيء اللسان، ومخنث إلاّ أنّه محبوب وذو مروءة. وهو عشيق ممثّلة، كانت من قبل عاهرة، تسمىّ "رشال"(Rachel).ولم يكن يخف ازدراءه للأرستقراطيةّ، فضلا عن مساندته لقضية "دريفوز"، ممّا عدّ موقفا استثنائيا ضمن حاميته العسكرية بـــ " دونسيار". تزوج بـــ " جلبرت" ابنة "سوان". لكنه كان مثل خاله " شارلوس" ذا ميول مثلية، إذ كان معاشرا لعازف كمان يدعى "موريل" (Morel). ومع ذلك، فقد صار بطلا، باستشهاده من أجل بلاده، في الحرب العالمية الأولى.

"موريل"(Morel) :

هو " شارل موريل" ابن خادم الرّاوي، غلام جميل، عازف كمان. أحبّه " شارلوس"، واستغله قدرالإمكان، ثم صار عشيقا للمركيز "دوسانت"لو". وهو الذي أعاد أمام " سوان" عزف القطعة الموسيقية الرائعة لـــ " فنتاي" (Vintenil) وقد اهتم بالعصيان لعدم التحاقه بجبهة القتال، في الوقت الذي كان فيه عازف صالون " آل فردوران"، أثناء الحرب. لكنّه، في النهاية، يلتحق بصفوف المحاربين، وينال معهم شرف القتال.

"آل فردوران"(les Verdurin) :

هما السيد والسيّدة " فردوران"، كلاهما ينتمي للطبقة البورجوازية الثرية. جعلا من بيتهما ناديا فنيا، ومدخلا لـــ" العالم الكبير"، فقد كانا يرعيان شؤون

الفنانين الجدد، ويعملان على صنع شهرتهم مثل الرسام "بيش" الذي صار فيما بعد " إلستير الكبير"، وعازف الكمان" موريل". ومع ذلك، فقد كان يتصفان بالفظاظة والجهل. وقد رسم الرّاوي للسيدة "فردوران" التي كانت تسيطر كليا على "النادي" صورة قاسية، منفّرة في "غرام سوان"(ص. 240–249).

ومن منزل "آل فردوران"، بدأت مغامرة "سوان" الغرامية، حيث التقى "بأوديت"، واستمع معها إلى موسيقى "فنتاي". لكنه اكتشف أن "أوديت" كانت تتلقى هبات من السيدة "فردوران" لعلاقة مشبوهة كانت بينهما. ومع كل هذا، فقد اقترنت هذه السيّدة، بعد وفاة زوجها، بالأمير "دوجرمونت" ، و غدت إحدى " أميرات" باريس أثناء الحرب، وغدا صالونها المكان الذي تتلقــف منه أخبار الحرب.

"برغوت"(Bergotte):

هو أكبر كاتب، ذائع الصيت في عصر الرّاوي، وصديق "آل سوان". كان الرّاوي معجبا به في سني مراهقته، ويقرأ له بنهم. وقد تعرف إليه في تلك المرحلة بواسطة عائلة "سوان". كان ملهما له، إذ استثار موهبته الإبداعية، في الكتابة، فحذا حذوه في النهاية حين قرّر آخرا أن يعكف على الإبداع بعد انغماس طويل في الملذات الدنيوية، وبعد انحسار مرحلة الشباب. قد تكون هذه الشخصية التي رسمها "بروست" انعكاسا لــ "أناه" العميقة المهووسة بالفن، إذ جعلها نقيضا لــ " سوان" و "شارلوس" اللذين لم يكونا إلاّ مجرد هاويين للفن، فالأول شغلته تجربته الغرامية عن الكتابة ثم انخراط في الحياة الاجتماعية بعد زواجه من "أوديت"، والثاني انتهى أسيرا لرغباته المثلية وماسوشيته المدّمرة.

بقي أن نقول إن هذه الشخصيات وغيرها التي لم يتسع المجال لإحصائها، فهي تعدّ بالمئات، ولم نذكر إلاّ أهمها، نقول إنّها تمثّل في تعدديتها الأنا المتعددة "لبروست"، فــ " كل شخصية هي قليلا أو كثيرا الوجه الآخر

للكاتب"[1]، فقد برع في ابتكار مجتمع من الشخصيات تتباين بنياتها الاجتماعية والنفسية والسلوكية، ضمن عالم الطبقة الارستقراطية والبورجوازية الثرية في مرحلة ما قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى. فهناك طائفة الفنانين والأدباء كـــ"فنتاي" و" ألستير" و"موريل" و" برغوت"، والرّاوي نفسه، وهناك طائفة الشواذ كـــ " شارلوس" و" ألبرتين"، وهناك الساقطات اللواتي تحوّلن إلى "العالم الكبير" كـــ " أوديت" و " رشال"، وهناك المحبّون الكبار كـــ "سوان" ، وغير ذلك من ظواهر المجتمع التي وصفها "بروست" بروح الشاهد والرّاوي معا، لكنّها كلّها تتصل بأنا "المؤلف" المختبئ وراء الوجوه والشخصيات، في تعدده. وقد فسّر "جورج كتاوي" محاولة "بروست" لتفكيك شخصيته إلى أنوات في روايته بقوله:" هذه الأنا المتعددة لنرجسيّ ،غير مسرور بأن يكشف عن نفسه، بأن يرى محطّما، مكسور الجناح، منحطا، منجرفا ، قد بدت مخصبة لذاتها "[2].

2- تقديم الشخصية في "التطليق":

إنّ تقديم الشخصيات في "التطليق" يكاد يتم بالطريقة نفسها، التي نجدها في رواية" البحث"، فالرّاوي الذي يدعى " رشيد" هو نفسه البطل، وهو الذي يقدم لنا الشخصيات الأخرى من خلال إفضاءاته واستذكاراته وهلوساته وهذيانه. ولأنّه ينقل إلينا تجربة حياة بأكملها، ممتدة من الطفولة المبكرة إلى الكهولة، بكل عذاباتها وتناقضاتها، وأصدائها الداخلية، فإنّ الضمير الذي يتم بواسطته نقل هذه المغامرة المتورّمة هو "أنا" الذي يتمركز حوله الخطاب الروائي، ويكشف عن نفسه وعن الآخر تدريجيا. لكن هذا الكشف لا يتم هو أيضا إلاّ في ضوء الوعي الداخلي المتوتر "للراوي"، من خلال حديثه النفسي المتواصل.

---

[1] - « chaque type est ainsi, plus moins, le double de l'auteur » Proust : Groupe Cattami. P.65.

[2] - « le moi multiplié d'un Narcisse qui, nom content de se mire, de se voir brisé, réfracté, dissous, écouler par le flux, semble se féconder soi- même ». op cit. p.65.

إنّ الرّاوي إذ يعرض تجاربه في الحياة، وتحديدا تجاربه في الطفولة والمراهقة- ذلك أنّ القسم الأكبر من الرواية يتعلق بهذه المرحلة- فإنّه يقدمها لنا من خلال مشاهداته أساسا، ومن خلال المذكرات والرسائل أحيانا، ونادرا من خلال الحوار الخارجي. وعليه، فإنّ رسم ملامح الشخصيات لا يتم من الخارج، وإنّما من داخل وعي "الراوي". وهو نفسه لا يتكشف لنا إلاّ من خلال حديثه النفسي (المونولوج). إنّه يشاهد الشخصيات ولا يستمع إليها إلاّ نادرا، ومن هنا جاء الحوار الخارجي قليلا في الرواية واستعاض عنه المؤلف بالحوار الداخليّ. وهو وسيلة تمثيلية عمد إليها المؤلف في عرض أفعال الشخصيات وكذا التعليق عليها في كثير من الأحاديين. وفي هذا الصدد، ينبغي أن نؤكد أن تقديم الشخصيات لا يتم إلاّ على نحو تدريجي، فكثيرا ما تتقطع الأفعال والأمكنة والأزمنة في الرواية، وهو السبب الذي جعل ملامحها غير واضحة في البداية، ولا تتكشف نهائيا إلاّ بتقدم عملية السرد.

إنّ أغلب شخصيات الرواية هي من أفراد أسرة "الراوي": الأب والأم والأخ الأكبر "زاهر"، وشقيقته "ياسمينة"، وأخته لأبيه "ليلى"، وأعمامه وأزواجهم، وبنات أعمامه، وزوجة أبيه" زبيدة"، ثم هناك صديقته "سيلين"، وأستاذه الروحي المسمى "الكاهن الأكبر"، ثم العصابة السّرية، كما أنّ هناك شخصيات أخرى وردت عرضا في المتن الروائي، ولا نعدها إلاّ جزءا من الديكور.

هذه الشخصيات هي التي تشكل شبكة علاقات "الرّاوي" ، لكننا سنقتصر في عرضنا لها على تلك التي كان لها دور مؤثر في حياة الرّاوي، وتشكيل معالم شخصيته.

-الرّاوي:

هو الشخصية الرئيسية، ويدعى " رشيد". وهو علاوة على ذلك، الشاهد الذي يروى لنا قصة الأم، " وقصة طقوس القبيلة وخرافاتها" [1]. لكنها أيضا قصته هو، قصته مع القبيلة – كما يسميها– من جهة، ومع "العصابة السرية"، من جهة أخرى. ومع أنّنا نملك الكثير من تفاصيل ماضيه، طفولته ومراهقته وشبابه الغض، إلاّ أنّنا لا نعرف شيئا كثيرا من تفاصيل حاضره. غير أنه يمكن لنا أن نرسم الخطوط الكبرى لملامح شخصيته، كما تجسدت نفسيا وسلوكيا وفكريا واجتماعيا في الرواية، فهو ابن طبقة بورجوازية، فأبوه "سي زبير" كان تاجرا ثريا. وقلما حظيت أسرة جزائرية بهذا الامتياز الاجتماعي في العهد الاستعماري. وهو الأمر الذي مكنّه من أن يحصل على قدر كاف من التعليم في المدارس الفرنسية، وأن يغدو مثقفا وشاعرا ومناضلا ثوريا، ومعارضا للنظام آخرا. ومع كل هذا، فقد كانت نشأته في البيت الكبير ،الذي يضم أعمامه أيضا، نشأة مضطربة، فقد أقدم أبوه، وهو لا يزال بعد طفلا لم يتجاوز العاشرة، على تطليق أمّه ثم الاقتران بصبيّة، لم يتجاوز عمرها الخامسة عشر، تسمى "زبيدة". وهي الحادثة التي شكلت صدمة مرّوعة في نفس الطفل، الذي تجرع آثارها المدمرة فيما بعد، كما لم يخف تأثيرها في نفس أخيه الأكبر "زاهر". وهكذا نشأ الراوي في ظل الحرمان وقسوة الأب الذي انشغل بزوجته الجديدة، ولم يعد يعير بالا لأسرته السابقة. غير أنّ الحقد الذي تولّد في نفس الرّاوي تجاه أبيه، سيؤدي به لاحقا، حينما يصبح شابا يافعا، إلى الانتقام من أبيه، وذلك بتحوله إلى عشيق لزوجة أبيه، ممّا أورثه شعورا بالذنب، ظل يلاحقه حتى حين انفصل عن أهله، وأقام بعيدا عنهم، بعد الاستقلال. ولعل هذا الشعور بالذنب، لا يقتصر على إقامته لتلك العلاقة المحرمة مع زوجة أبيه وحسب، بل يشمل أيضا علاقته المحرمة بأخته لأبيه "ليلى". ومع كل هذا، انخرط الراوي في

---

[1]- الرواية : ص 13.

النشاط السياسي، وهو طالب في المعهد، وكتب شعرا، ثم التحق بصفوف الثوار، وأعلن ولاءه لـــ"الكاهن الأكبر" الذي لقنه مبادئ الثورة الماركسية. ثم تأتي مرحلة الاستقلال (الحاضر) لنجد الرّاوي منتبذا غرفة بالميناء، استأجرها للإقامة،مع قطعه لكل صلة بأقاربه، مستعيضا ذلك بمعاشرته لامرأة فرنسية تدعى "سيلين" كانت ملازمة له في تلك الفترة، وتقوم برعايته إذ كان مصابا بانهيار عصبّي، ينتابه من حين لآخر ويضطره لدخول المستشفى. ولعل السبب وراء انهياره العصبيّ ذلك، هو تعرضه لسلسة من الاعتقالات وأعمال التعذيب التي كانت تمارسها عليه "العصابة السّرية" أي رجال المخابرات. ثم ينتهي وحيدا بعد مغادرة صديقته "سيلين" له إلى "فرنسا"، وتشتت عائلته في البلاد، غير أنّ الأمل يظل يراوده في إمكانية التغيير. وهكذا يبدو الراوي ناقما كلّيا على مجتمع بأكمله، بمؤسساته الاجتماعية والسياسية.

-الأب "سي الزبير":

هو إحدى أهم الشخصيات التي حظيت باهتمام بارز من حيث الوصف وتصوير دورها النافذ في حياة العائلة الكبيرة، المقيمة في بيت واسع، يضم أسرة" الرّاوي"، وأسر الأعمام. وقد رسم "الرّاوي" صورة ممسوخة للأب يمكن حصرها في السمات الآتية:

-هو رجل متسلط متجرد من معاني الأبوة المثالية، إذ تخلى عن مسؤوليته في رعاية شؤون الأسرة، وتربية أولاده، وطلّق زوجته (أم الرّاوي)، ليتزوج من صبية، لا تتجاوز الخامسة عشر، إرضاء لرغباته الجنسية، وهو إلى ذلك، رجل قاس، لا يكف عن تعنيف أولاده لأدنى سبب، وخاصة بعد زواجه من الصبية "زبيدة"، " فقد كان كثيرا ما يدخل في أطوار جنونية لإحكام سحقنا ومحقنا"[1] - كما يقول الرّاوي-.

---

[1]- التطليق: ص.86.

– ذو شخصية ازدواجية، ففي الظاهر، يبدو أمام النّاس، متدينا، مواظبا على أداء التكاليف، ومتشدقا بالتعاليم الدينية، إلاّ أنّه، في الخفاء، كان فاسقا، لا يتورع عن ممارسة الزنا، واتخاذ العشيقات.

– و مع كل هذا، يثبت" الرّاوي" للأب بعض المناقب التي كانت تميّزه عن غيره، فهو يجيد أكثر من لغة، ويقبل على قراءة الكتب بنهم (ص. 119). كما أنّه كان ذا نزعة وطنية، لا تشوبها شائبة، وهي مزية ورثها "الراوي" عن أبيه إذ يقول: " لقد أتت تعاليم سي زبير القومية أكلها وأصبحت متصلبا في أفكاري لا أتنازل عنها قيد أنملة" [1]. كما أنّه لم يتوان في إرسال أبنائه للتعليم بالمدرسة الفرنسية، فضلا عن الكتّاب. ولعلّ السبب في ذلك هو ثراؤه من جهة بوصفه تاجرا كبيرا، وطموحه الاجتماعي من جهة أخرى. ومع كل هذا، كان "الراوي" شديد النقمة على أبيه، لإقدامه على تطليق "الأم" دون أدنى إحساس بالمسؤولية، وتسلطه العارم، وجريه وراء نزواته. وعليه، يغدو "الأب"– كما تصوره الرّواية– مشتملا على دلالات، يمكن إجمالها فيما يأتي:

- الأب رمز إلى التسلط والانفراد بالرأي
- الأب رمز إلى القيم التقليدية، ومن ثم التخلف الحضاري لحرصه على تقديس الماضي من خلال تلك العادات والتقاليد الاجتماعية والطقوس الدينية.
- الأب رمز "أوديبي" من حيث احتكاره للحريم، وممارسته الإحصاء للأبناء.

–الأم أو **(يما):**

هي مطلّقة "سي الزبير" الأب و أمّ "الرّاوي" . و يبدو أنّ الصورة التي رسمها "الرّاوي" لـــ"الأم" تدعو إلى الرثاء والشفقة، فهي امرأة، لا حول لها ولا قوة، ولا تملك من السيادة شيئا، فإرادتها مرهونة بإرادة الزوج المستبد،

---

[1]- الرواية. ص. 117.

ولا حق لها حتى في الاعتراض على قراراته، فحين يعلن أمامها رغبته في التزوج ثانية، فإنّها تستسلم للأمر الواقع، ولا تنبس ببنت شفة، فهي" تعرف أنّ عليها التمسك بالكرامة والتعود على فكرة الفراق والهجر" [1]. بل إنّ الأمر يصل بها إلى وجوب مشاركتها مع أفراد العائلة في الإعداد لزفاف زوجها. ومع أنّه طلقها، فما "زالت تهتم براحة سي الزبير" [2]. وتلجأ إلى الحلول السحرية باصطناع التمائم لعلّ ذلك يجدي شيئا.

ومن الأمور اللافتة للنظر، فيما يتعلق بهذه الشخصية أنّ الرّوائي لم يسمّها، بخلاف الشخصيات الأخرى التي وضع لها أسماء، إذ اكتفى بوسمها على لسان" الرّاوي" الابن بــ " يمّا"، مما يعزز الاعتقاد بأنّ "الروائي" أراد أن يجعلها رمزا لــ "الوطن" المدنس، المهان، الحبيس، المحروم من الحرية. ومن هنا ينبع الإحساس باليتم، الإحساس بانعدام الانتماء والهيمنة المتغيرة على الدوام والجرح كمنبع للبحث عن طريق وعن هوية الذات، ليس على مستوى تشكل شخصية معينة فحسب، وإنّما تشكل أمه بكاملها" [3]. وعليه، فالأم، على المستوى السياسي، هي رمز لفقدان السيادة الوطنية، وعلى المستوى الحضاري، هي رمز لفقدان الانتماء والهوية.

- زاهر:

هو أخو "رشيد" الأكبر، ويبدو أنّ صورته لا تفارق وعي "الرّاوي"، لأنّه كان ذا تأثير بالغ عليه في طفولته، فهو الذي كان يصطحبه معه في جولاته بالمدينة، ومعه اكتشف عالم النساء والشواذ والحانات والمخدرات. ومع أنّه نال قسطا من التعليم بالمدرسة الفرنسية، إلاّ أنّه كان مدمنا على تعاطي الكحول والمخدرات، وصاحب شذوذ جنسي من خلال إقامته لعلاقة شاذة مع أستاذه

---

[1]- الرواية. ص.35.

[2]– المصدر نفسه. ص.ن.

[3]- عبد العزيز بوباكير، الأدب الجزائري في مرآة استشراقية، دار القصبة للنشر، 2002، الجزائر.

اليهودي الملقب بـــ " هيماتلوس". غير أنّ تمرد "زاهر" يبلغ أقصاه بعد طلاق أمّه وزواج أبيه ثانية، إذ لا يخفي معارضته لهذا لزواج والتهديد بقتل الجنين أثناء نوبات السكر. وهكذا يمضي في معارضته وتهديده ومبالغته في الإدمان على الخمر إلى أن يقرر الهجرة إلى فرنسا. وهناك تنتهي رحلة ضياعه بالموت، فيرسل جثمانه إلى الجزائر، وتقام له جنازة مهيبة.

ويبدو أنّ اغتراب "الرّاوي" النفسي هو امتداد لاغتراب "زاهر"، فكلاهما تجرّع مرارة إهمال الأب وقسوته، وكلاهما تمرد أخلاقيا وثقافيا على قيم الأب بشكل خاص، وكلاهما انتهى مغتربا، معتزلا.

-سيلين:

هي شخصية غامضة الملامح، لا نعرف عنها الشيء الكثير سوى أنّها كانت فرنسية، تشتغل أستاذة متعاقدة بأحد المعاهد الفنية بالجزائر، نشأت بينها وبين الرّاوي علاقة غرامية في الفترة التي عاشها معتزلا، بعيدا عن العشيرة، والتي كان ينتابه خلالها المرض من حين لآخر. وقد لعبت هذه الشخصية، على المستوى الفنيّ، دورا دراميا مهما، فقد كانت المحرك الدينامي للسرد، فهي التي كانت تلّح على الراوي باستمرار بأن يحدثها عن قصة "يما"، وهو ما يشير إليه الرّاوي نفسه حين يتساءل عن سرّ إلحاحها: " ترى لم كانت تلح عليّ في السؤال؟ إنّما تبتغي أن نتحادث عن يمّا من جديد" [1].وهكذا ظل السرد يتوالد ويتنامى من خلال هذا السؤال. وحين تكف "سيلين" عن السؤال نهائيا برحيلها إلى "فرنسا"، يتوقف السرد وتنتهي الحكاية. كما يطرح وجود هذه الشخصية في حياة الرّاوي أكثر من معنى، فهي تمثل الآخر مقابلا للأنا، مع ما يشوب هذه العلاقة من مدّ وجزر، فلم تكن مجرد علاقة خاصة، تقوم بين شخصين، بل هي أكثر من ذلك، علاقة بين ثقافتين مختلفتين. وعليه، فقد كانت العلاقة التي نشأت

---

[1]- الرواية، ص.07.

بين الراوي و "سيلين" جسدية أكثر منها روحية. لذلك تنفتح الرواية أوّل ما تنفتح ، على مشهد جنسي عنيف، متوتر، انتهاكي. ثم إنّ "الراوي" نفسه يؤكد بما لا يدع مجالا للشك أنّ هذه العلاقة شكلية أساسا، لا ترقى إلى مستوى الانسجام الرّوحي حين يعترف بأنّ تسكانهما "ليس بالغراميّ ولا بالاجتماعي، بل هو من قبيل التعايش البيولوجي" [1]. لذلك يرفض، في نهاية المطاف، أن يغادر معها إلى فرنسا، ويصرّ على البقاء في وطنه محتملا في سبيله كل ألوان العذاب. إذن، فهو مجرد تعايش بين ثقافتين، يخفى وراءه حساسيات تاريخية من الشعور بالاستعلاء الحضاري من جهة، لدى "سيلين"، والشعور بالدونية من جهة أخرى، لدى "الرّاوي" الذي لم يكن يفارقه هذا الإحساس إلاّ حين ينفّذ غزواته الجنسية فيساوره شعور مؤقت بالانتصار. ومع ذلك، تبقى العلاقة التي تربط بينهما على الرّغم من تأصلها رهينة لتلك الحساسيات التاريخية، وهو ما يلمّح إليه "الرّاوي" في قوله :" بيد أنّه هناك يقين واحد هو حبي لسيلين. ولكن ضميري كان يسألني أن أعيد النظر في كل شيء مرة أخرى"[2].

-العصابة السرّية:

يريد بها "الراوي" الجهاز الأمني المخابراتي القمعي للسلطة، إذ ظلّت هذه تطارده بوصفه معارضا سياسيا وإيديولوجيا للنظام القائم ، فكان في كل مرّة يتعرض للرقابة والاعتقال والتعذيب حتى انتهى به المطاف إلى دخول مستشفى الأمراض العقلية.

إنّ مأساة "الرّاوي" تنشأ من مواجهته لشكلين من القمع المؤسساتي، القمع السياسي الذي كانت تمثله "العصابة السردية"، والقمع الاجتماعي الذي كان يمثله الأب. وإذا كان "الرّاوي" قد استطاع التحرر، إلى حدّ ما، من مؤسسة "الأب" الاجتماعية، وذلك باعتزالها، وإن كان طيفها مازال رانيا على نفسه، فإن

---

[1]- المصدر نفسه، ص.14.

[2]-الرواية ، ص.197.

مواجهته للمؤسسة السياسية ينتهي إلى ضرب من الجنون وتحطم الذات. ومع ذلك، فإنّه لا يعلن إخفاقه، ويظل متمسكا بالأمل في انكسار "العصابة" وانتشار الوعي لدى طبقات الفلاحين والعمال، يقول: " وفي الواقع فإنّ خيبة "العصابة" كانت واضحة، لا غبار عليها ولكنهم كانوا يعيبون علينا أننا أكّدنا القول على تلك الحقيقة التي كان من الواجب أن نخفيها بل أن نسكت عليها. إلاّ أنّ الشائعات كانت في تعاظم وتفاقم بالبوادي التي كان الفقر والحاجة والجوع فيها في ازديا د وبالمدن حيث شرع الناس في تنظيم صفوفهم وذلك بعد إفلاس القادة..."[1].

-زبيدة:

هي زوجة الأب" سي زبير"، اقترن بها بعد أن طلّق أم "الرّاوي"، إشباعا لنزواته الجسدية، ذلك أنّها كانت صبية فاتنة لا تتجاوز الخامسة عشرة من عمرها. وقد كان هذا الزواج تتويجا "لصفقه تجارية لا أكثر ولا أقل" [2] عقدها "سي زبير" مع أم "زبيدة" مستغلا حاجتها إلى المال. ومن هنا، جاء انفصال الأب نهائيا بتطليق أم "الراوي"، والإقامة بعيدا عن أسرته الأولى، في "الفيلا" التي هيأها لـــ "زبيدة". ومع أنّ الأب كان قد فرض طوقا محكما على زوجته الجديدة، فلم يكن يسمح لأحد من عشيرته بزيارتها، ولا حتى أن تنزل هي إلى حديقة "الفيلا"، إلاّ أنّ ابنه "رشيد" (الراوي) الذي كان قد ائتمنه على قضاء حوائج "زبيدة" ،وذلك منذ كان طفلا فتيا، هو الذي سينتهك المحرّم، ويقيم علاقة غير شرعية مع زوجة أبيه بعد أن صار شابا مراهقا، غير قادر على مقاومة غوايتها. وهو يعتبر ذلك ضربا من الكفاح ضد سلطة الأب مشوبا بشعور بالذنب، أي أنّه كان رد فعل انتقامي على استبداد الأب وقسوته إذ يقول: "...

1-المصدر نفسه: ص.261-262.

2- نفسه: ص.127.

ولم يكن حبيّ الآثم لزوجة أبي إلاّ مرحلة من مراحل الكفاح"[1].وهكذا يغدو اللجوء إلى ارتكاب الآثام والمحرمات ملاذا للاحتماء من إهمال الوالد و لامبالاته، يقول: " كان لا يأبه باضطراباتن ا ولكنه كان فخورا بجوعنا المتلهف. فلم يبق لنا ملجأ نركن إليه سوى النهب والزنا بالمحارم والخمر"[2].

إنّ "زبيدة" بوصفها زوجة للأب تمثل على نحو ما رمزا أوديبيا للأم المحرمة، فحين يتم انتهاك "رشيد" الابن لهذا المحرّم، فإنّ اللعنة ستظل تطارده مدى الحياة، فإذا كان "أوديب" – كما تروي الأسطورة اليونانية– قد حلّت عليه لعنة الآلهة، ففقأ عينيه وهام في البراري عقابا له على فعلته الآثمة تلك، فإنّ مصير "رشيد" الابن، الذي يروى لنا الأحداث، يشبه مصير "أوديب"، فقد انتهت به لعنة القدر إلى التشرد بعيدا عن الأهل، في غرفة بائسة في الميناء، تشبه السجن، وإلى أن يصاب بانهيار عصبيّ[*] .

مقارنة:

استنادا إلى ما سبق، يمكن حصر أوجه الائتلاف والاختلاف لتقديم الشخصيات بين " التطليق" و"البحث" فيما يأتي:

1– إنّ تقديم الشخصيات في كلتا الروايتين يكاد يتم بالطريقة نفسها، فالرّاوي هو الشخصية الرئيسية في الوقت ذاته، ويحمل اسم المؤلف نفسه، ففي" البحث"، الرّاوي هو "مارسيل"، وفي" التطليق"، هو "رشيد".

2– الرّاوي في كلتا الروايتين هو الذي يقدم لنا الشخصيات الأخرى، وذلك من خلال استذكارا ته وحواره الداخلي، مع تسجيل فرق يتمثل في اعتماد "بروست" على الحوار الخارجي أيضا، في حين يكاد ينعدم في "التطليق"، فيستعيض عنه المؤلف بالحوار الداخلي.

---

[1]- نفسه :ص.122.

[2]- الرواية، ص.122.

[*]– يراجع في هذا الصدد للتوسع الفصل الخاص بالعقدة الأودبية ص.

3- يتم سرد الأحداث ووصف الحالات في كلتا الروايتين من وجهة نظر الشخصية الرئيسية بتوظيف ضمير المتكلم، ليتحول العالم الروائي بذلك إلى مغامرة في أعماق وعيها. هذا إذا استثنينا جزء "غرام سوان" عند "بروست"، ذلك أنّه الجزء الوحيد الذي سرد بضمير الغائب حتى عدّه النقاد رواية داخل رواية.

4- لا يتم الكشف عن طبائع الشخصيات في كلتا الروايتين إلاّ تدريجيا، غير أنّ السبب في ذلك يختلف بين المؤلفين، ففي "البحث" يعرض" بروست" شخصياته في ضوء تأثير الزمن من جهة، وتطور وعيها من جهة أخرى. أما في "التطليق" فإنّ تقطع السرد بالانتقال من حدث مقطوع إلى آخر، أو إلى وصف حالة من الحالات هو الذي يؤدي إلى تصور ضبابي، غير واضح في ذهن القارئ لمعالم الشخصية، فلا تكتمل صورتها إلاّ باكتمال الرواية. وهكذا فنموّ الشخصية في "البحث" يخضع إلى تطورها الداخلي في ضوء التأثيرات التي أشرنا إليها آنفا، في حين يخضع نموها في " التطليق" إلى عامل فنيّ.

5- يفيض "بروست" في تحليل العالم الداخلي لشخصياته تحليلا نفسيا بارعا، يكشف عن سعة ثقافته الفلسفية والسيكولوجية ومعايشته لعالم الطبقة الأرستقراطيّ، في حين يميل مؤلف "التطليق" إلى الكشف عن تيار وعي الشخصية الرئيسية، في تدفقه وتشوشه، دون أن يعمد إلى تحليل مدركات هذا الوعي وانطبعاته، فهو في ذلك يصف، ولا يحلل.

6- الطريقة المنتهجة في رسم الشخصيات هي الطريقة التمثيلية في كلتا الروايتين، فكلاهما (بروست و بوجدرة) يفسح المجال للشخصية في أن تعبّر عن نفسها بنفسها، وأن تكشف عن طبيعتها من خلال أفعالها وأحاديثها النفسية وحواراتها الخارجية.

الفصـــل الثالث

اللّغة

اللّغة:

لا شك أنّ ما يميّز الإبداع الأدبيّ سواء أكان شعرا أم نثرا هو جماليته اللّغوية، بوصفه تشكيلا لغويا في الدرجة الأولى، إذ هذا ما يحدد بنيته الجوهرية في أرقى تجلياتها، ويمنحه صفة الأدبية. ولولا هذه الجمالية التي توصف بها لغة النص الأدبي، لاغتذى أي شيء إلاّ أن يكون شكلا أدبيا. ولعلّ خصوصية اللّغة الأدبية تنبثق من أنّ " الأديب إذ يدفع برسالته، لا ينتظر جوابا على مضمون قوله، وإنّما هو يترقب "جوابا" على قيمة كلامه. فليس الحوار من صنف حوار اللّغة باللّغة، وإنّما هو تواصل على مستوى الحكم والقيمة" [1]. ومن

[1]- مج من الباحثين، قضية البنيوية، ص68.

هنا تكتسي اللّغة أهمية بالغة على مستوى السردية الروائية إن لم تكن "أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني فالشخصية تستعمل اللّغة أو توصف بها، أو تصف، هي، بها، مثلها مثل المكان أو الحيّز والزمان والحدث... فما كان ليكون وجود لهذه العناصر، أو المشكّلات، في العمل الروائي لولا اللّغة"[1].

إذن، فاللّغة هي أهم ما يلفت النظر في النّص الأدبي، ومن ذلك، النص الروائي، إذ ينبغي أن تكون لغة السرد فيه عموما ذات طبيعة شعرية. وهو ما يؤكده "ج.إ. تادييه" (J.Y- Tadié) في تحديده لأسلوب السرد الشعري حين يرى بأنّه، لا مبدأ الشخصيات، ولا ذاك المتعلق بالزمن، أو بالفضاء أو بالبنية يعدّ شرطا كافيا لقيام سرد شعري، إنّما يرجع ذلك إلى توفر العناصر الآتية: التكثيف والإيقاعية والصور، وهي وحدها القادرة على فتح المجال أمامنا لقراءة قصائد مطولة من النثر [2]. ولعلّ التوجه نحو خلق عالم شعري باللّغة بات أمرا واقعا في نصوص الروائيين المعاصرين بعد أن كادت تذوب الفوارق بين الأنواع الأدبية. والسبب في ذلك، كما يرى "د.م. ألبيرس" أنّ "فكرة "النوع الأدبي" المميزة لعصور انتظام العالم الإنساني، قد اختفت تقريبا في عصرنا" [3]. المشوب بالقلق و الاضطراب، وهو ما أدى إلى الانقلاب في الالتزام الرئيسي للرواية، "فقد كان في القرون الماضية حكاية لحكبة قصصية متحركة في عالم مستقر، فأصبح في عصرنا حكاية لمغامرة في عالم متحرك" [4]. فلا عجب، والأمر كذلك، أن يتجه السرد الروائي إلى استلهام ما في الشعر من طاقات حيوية للتعبير عن عوالم الشخصيات الداخلية، ومفردات البيئة الخارجية لعالم الرواية.

---

[1]– عبد الملك مرتاض، المرجع السابق،ص.125.

[2] J.Y.Tadie : le récit poétique...p.179.

[3]- د.م. ألبيرس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة ، جورج طرابيشي، منشورات عويدات ، بيروت ، ط. 3 . 1983 ،ص.126.

[4]- المرجع نفسه.ص.130.

جدير بالذكر أنّ هذه الخصائص الشعرية التي صار يتمتع بها السرد الروائي المعاصر تبرز أكثر في لغة السرد منها في لغة الحوار الخارجي، ذلك أنّ هذا الأخير يهدف إلى مراعاة المستويات الثقافية والاجتماعية للغة الأطراف المتحاورة من الشخصيات، وإن كان هذا الأمر- كما يشير إلى ذلك "رولان بارت"- لم يكن ملاحظا، عند الروائيين قبل مجيء "مارسيل بروست"[1]. ومع أنّ السرد الشعري يمثل مستوى أسلوبيا راقيا لاحتفاله بجمالية اللّغة في حدّ ذاتها، لا بما تحيل عليه في واقعها المرجعي، فإن ثمة مستويات أخرى للكلام في النّص الأدبي، يمكن إجمالها في مستويين أساسيين- كما يشيرإلى ذلك "طودوروف" - هما[2]:

1-**الكلام الإحالي:** وهو الذي يحيل على مرجعه في الواقع الخارجي، مثل الأسلوب العلمي والتقرير الصّحافي، والوصف الواقعي في كتابات الروائيين الواقعيين والطبيعيين أمثال "بلزاك" و "زولا".

2- الكلام الحرفي: وينقسم إلى ثلاثة أنواع من الكلام هي:

أ- الكلام المطلق: كالتأملات الفلسفية والانطباعات والأفكار.

ب- الكلام التقييمي : وهو يتعلق بإصدار أحكام قيمية في وصف الأشخاص أو الأشياء.

جـــ- الصورة البلاغية : وتتعلق بأساليب السرد والوصف والتصوير البلاغية. ويعدّ الصنف الأسلوبي أرقى أوجه الكلام الحرفيّ –وهو ما سميناه

[1]- يرى " رولان بارت" في كتابة "الدرجة الصفر للكتابة"(le degré zero de l'ecriture) أنّه كان ينبغي أن تنتظر حتى يأتي "بروست" ليربط اللغة بالحياة في مراعاته للمستويات الثقافية والإجتماعية لشخصياته أثناء الحوار. ينظر الكتاب. ص.58

« Voir fallut peut – etre attendre proust pour que l'ecrivain confondit entièrement certains hommes avec leur langage, et ne donnait ses créatures que sous les pures espèces, sous le volume dense et coloré de leur parole »

[2]- ينظر مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، الدار التونسية للنشر، 1986، ص.140،141.

سابقا بأسلوب السرد الشعري– لأنّه يعنى بما تحمله الكلمة أو العبارة أو الجملة في سياقها النصيّ من طاقات إيحائية.

ويمكن أن نضيف نوعا آخر من الكلام الحرفيّ يتعلق بالخطاب الأحادي القيمة، وهو ذلك الذي لا يحيل على خطاب سابق قبله وكذا الخطاب المتعدد القيم، وهو ذلك الذي يستحضر بشكل صريح نسبيا أساليب في القول سابقة[1].ويذكرنا هذا النوع الثاني من الخطاب بقضية التناص التي غدت في وعي البلاغيين المعاصرين ظاهرة جمالية في النصوص الأدبية.

وفيما يأتي سنحاول استجلاء الخصائص الأسلوبية لكلتا الروايتين: " البحث" من جهة ،و" التطليق" من جهة أخرى، ثم المقارنة بينهما على هذا المستوى:

I – خصائص الأسلوب في "البحث":

يحدد "بروست" نفسه رؤيته الجمالية والفلسفية للأسلوب (Style) في "الزمن المستعاد"(Temps retrouvé) ، بقوله: " الأسلوب (...) مثله، مثل اللون بالنسبة إلى الرسم، هو ليس مسألة متعلقة بالتقنية، بل مسألة رؤيا. إنّه الكشف الذي يغدو مستحيلا بالوسائل المباشرة والواعية، عن الاختلاف الكيفي الذي يتمثل في الشكل الذي يتجلى به العالم، وهو الاختلاف الذي لولا وجود الفن، كان سيبقى سرّا أبديا لجميعنا"[2].

إذن، فالأسلوب بالنسبة إلى "بروست"، ليس أمرا شكليا يختزل في التقنية، بل هو طريقة جمالية في رؤيا العالم، تكشف عن صياغة مختلفة لعلاقاته. ولعلّ هذه الصياغة التي أرادها "بروست" الروائيّ، ليست إلاّ رديفا للصياغة الشعرية

---

[1]- ينظر تودوروف، الشعرية، مرجع سابق،ص40.

[2] - « le style (…) aussi bien que la couleur pour la peinture, est une question nom de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par les moyens directs et concients, de la difference qualitative qu’il ya dans la façon dont nous apparaît le monde, difference qui, s’il n’y avaait pas l’art resterait le secret eternel de chacun » →Proust. A.T.P.p 257.

للعالم في التحليل النهائي. وبالفعل، فإنّ أسلوبه الروائي– كما تجلى في البحث – يعكس إن على المستوى التركيبي للجملة، أو على مستوى النسيج الصوري، طابعه الخاص، في التعبير عن إحساس شخصياته بالأشياء ورؤياها للعالم.

وفيما يأتي سنتناول بالتحليل خصائص الجملة عنده، ثم المستويات الكلامية في روايته:

1– خصائص الجملة" البروستية":

تتسم الجملة" البروستية"– كما لاحظ جميع دارسيه– بالطول المفرط عموما، فقد أثبت التحليل الحاسوبي للجملة في روايته – كما يذكر –"تادييه"– أنّ ثمة ما معدّله ثلاثون كلمة في الجملة أو ثلاثة أسطر في الجملة حسب طبعة (Pléiade). ثم يضيف "تادييه" أنّ الجمل تبدو أطول في بداية العمل ونهايته، في حين تبدو أقصر في الوسط. ومن الطريف – يردف " تادييه" – أنّ جملة في "كومبراي"(Combray) ، لم يحددها، تضمنت ثمانية عشر وخمسمائة كلمة. ومع ذلك، فإنّ هناك– كما يشير "تادييه" – الثلث من الجمل الموجزة مقارنة بالمعدّل الذي بلغته الجمل الطويلة[1].

ولعلّ السبب الذي جعل "بروست" يميل إلى اصطناع الجمل الطويلة في روايته، يرجع إلى تأثره الشديد بتلك المقارنة التي أجر اها "برغسون"(Bergson)* بين الكلام والوعي في اطرادهما على نحو متصل، لا يتقطع، في محاضرة ألقاها سنة 1911، جاء فيها: "لنفترض أنّ خطابي دام منذ أعوام، منذ اليقظة الأولى لوعيي، مطّردا في جملة واحدة، متجردا من الفعل بالقدر الكافي، حتى ينتظم على نحو خاص، لمعانقة معنى الجملة(...) وفي المقابل، أعتقد أنّ حياتنا الداخلية كلّها هي شيء يشبه الجملة الواحدة، المستهلّة

---

[1] Voir J.Y- Tadié ,Proust,Universalis,2004.

* هنري برغسون

من اليقظة الأولى للوعي، جملة مزروعة بالفواصل، لكنها، غير مقطعة قط بالنقاط"[1]. هكذا أراد "بروست" أن تكون جملته مغامرة في النحو الفرنسي، شديدة التعقيد، تحاكي مواربات الفكر، لكنّها مبذولة بعناية، منقحة ومهذبة. ولعلّ الهدف من تأليف الجمل على هذا النحو– كما يصرح 'بروست" نفسه– هو الوصول إلى اصطناع جمل رائقة، متّسمة بحسن الاستهلال وروعة الاختتام[2].

ومن خصائص الجملة البروستية احتفالها بالعوارض (Tirets) والأقواس، وهي ظاهرة سردية بارزة في الرواية، إذ لا يكاد يخلو منها موضع في النص. وهي عناصر– كما يلاحظ –"تادييه"– تنشئ مسافة بين ما هو محكي وبين الراوي، وتقسّم الواقع المرويّ [3].أي أنّها تمثّل استدراكات الراوي على المتن الحكائي، إمّا تعليقا أو توضيحا، أو تفسيرا، لتتحول إلى جمل اعتراضية تفصل بين هامش الراوي والمتن الحكائي. إنّها تمثّل أيضا ضربا من الاستطراد يغتني به السرد، وتطول به الجملة.

ومع أنّ الجملة البروستية تتسم بتعقيدها التركيبي في اعتمادها على الروابط اللّفظية مثل (Qui) ، (Que) ، (Dont)، والعوارض، والأقواس، والفواصل، وغيرها، إلاّ أنّ "بروست"، وهو يكتب روايته، كان يعمد، على الأقل – كما يذكر " لوك فرايس" (Luc fraisse) إلى تحرّي سلامة اللفظ وعدم التباس المعنى، لانشغاله باعتبارات النحو، والمنطق والتناظر والوضوح[4].

---

[1] -« Supposons que mon discours dure depuis des années, depuis le premier éveil de ma conscience, qu'il se poursuivre en une phrasé unique, assez désintéressée de l'action, pour s'employer exclusivement à embrasser le sens de la phrase(…)Or, je crois bien que notre vie intérieuse tout entière est quelque chose comme une phrase unique entamée des le premier éveil de la conscience, phrase Senée de virgules, mais nulle part coupée par des point » luc fraisse, l'esthétique de marcel, proust, collection « esthétique » SEDES,1995.p.130

[2] - « l'idéal serait de créer « des phrases délicieuses,d'un beau départ, d'un véritable essor et qui s'acgèvent avec perfestion »- luc fraisse.op.cit p.130.

[3] - voir, Tadié universalis, 2004.

[4] - « En écrivant la recherche, le romancier cherche du moins à éviter » l'imprprité du terme et la confusion de l'idée » dans un souci « de grammaire, de logique, de symétrie, de clarté »→ Luc fraisse ibid.p131.

إضافة إلى ذلك، تتميز الجملة البروستية باعتمادها نحويا على استخدام الصفات بوفرة، إذ عرف "بروست" بمهارته الوصفية حتى غدا الوصف عنده ظاهرة بارزة في الرواية. وفي هذا الصدد يرى "لوك فرايس" أنّ نواة الجملة عند "بروست" قد تكون الصفة أكثر منها الفعل [1]. غير أنّ الوصف في رواية "البحث" يعتمد أكثر على الانطباعات البصرية، كما في وصفه لمجرى العين في كومبراي، على النحو الآتي:" بعيدا جداّ، تلوح الأزهار الوافرة أكثر شحوبا، وأقل ملاسة، أكثر تحبّبا وتغضّنا، متهيئة عرضا في شكل لقّات جميلة جدا، تخال للرائي طافية في انحراف" [2].و كما في وصفه للانطباعات التي خلفتها في نفسه الكعكة المنقوعة في الشاي، لكنها انطباعات اتخذت بعدا نفسيا ، روحيا ، هذه الانطباعات هي " الوحيدة الأكثر هشاشة، لكنها الأكثر بقاء والأكثر لامادية والأكثر ديمومة ووفاء"[3].

ومع أنّ الصفات هي الأكثر حضورا في الجملة البروستية، إلاّ أنّ الموصوف لم يكن في أكثر الأحيان المناظر الطبيعية، كما يؤكد ذلك "تادييه"، إذ تشير الدراسة الإحصائية لمعجم الرواية أنّ ألفاظ الطبيعة هي أقل استعمالا عند "بروست" مقارنة مع غيره من الكتاب، وأنّ موضوع الطبيعة يتضاءل، بشكل لافت للنظر، بعد "فتيات صبايا" (les jeunes fille)، ليعاود الظهور قليلا في "الزمن المستعاد" [4]. ولعلّ أصالة لغة "بروست" لا تتأتي من ثرائها المعجمي واتساعه، وإنّما من ارتباطها بالواقع الحيّ لمجتمعه، فهو لم يكن مهتما بالبحث عن غريب اللّغة. ومن بين الألفاظ الأكثر استعمالا– كما يثبت ذلك الحاسوب – نجد ما يأتي:

---

[1] -« Mais le noyeau de la phrase, c'est peut – être, chez Proust, moins le verbe l'adjectif »→ibid.p.135.
[2] -Proust.AT.P.167.
[3] - ibid p.46.
[4] - Voir, Tadié, Universalis, 2004.

"يوم"(Jour)، " امرأة" (Femme) ، "اعتقد" (Croire) ، "أراد" (Vouloir)، "حياة"(Vie) ، "أبدا" (Jamais) ، "زمن" (Temps)، "لحظة" (moment) ، "إنسان"(Homme) ، "صديق" (Ami) ، "أحبّ" (Aima) ، "أمّ" (Mère) ، ويتضمن هذا الترتيب سلفا، في بساطته، الموضوعات الكبرى، للرواية [1]. فما يشير إلى الزمن ورد خمس مرات بصيغ مختلفة: يوم، زمن، لحظة، أبدا، حياة. وما يشير إلى الحبّ بأشكاله المختلفة ورد ثلاث مرات: صديق، أحبّ، أم. و ما يشير إلى حياة الفكر والعمل ورد ممثلا في كلمتين هما:" اعتقد" و" أراد"، وتبقى كلمة "إنسان" هي المحور الأساسي الذي تدور حوله تلك النشاطات.

2- سجلات الكلام:

يمكن حصر سجلات الكلام عند "بروست" من خلال رواية "البحث" في مستوى الكلام الحرفي الذي يمثل ثلاثة أنواع من الكلام:

أ- الكلام المطلق: يشيع هذا النوع من الكلام في "البحث"، وخاصة في الجزء الأخير من الرواية : "الزمن المستعاد"(T.R.) ، حين يسترسل الراوي في سلسلة من التأملات عن قيمة الفن بالنسبة إلى وجوده المهدد بالفناء، كما في طرحه لأسلوب إدراكه الخاص للواقع في قوله:" في كثير من المرات،خلال حياتي، خيبني الواقع لأنّه في الوقت الذي كنت أدركه، لم يكن خيالي، - العضو الوحيد الذي كنت أستلذ به الجمال- قادرا على الانطباق معه، بمقتضى القانون الحتمي الذي مفاده أنّه لا يمكننا تخيل إلاّ ما هو غائب" [2]. وكما في تنويهه بقيمة الأدب

---

[1] -Voir – op.cit.

[2] - Proust. T.R.p 229. « tant de fois, au de ma vie, la réalité m'avait déçu parcequ'au moment ou je la percevais, mon imagination, qui était mon seul organe pou jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent ».

بوصفه صنو الحياة الحقيقية: "الحياة الحقيقية المكتشفة و المستجلاة آخرا، الحياة الوحيدة، المعيشة حقيقة بناء على ذلك، هي الأدب"[1].

ومن تأملات "بروست" الجمالية والفلسفية – وهي كثيرة – على لسان "الراوي"، نكتفي بما يأتي:

- "رب" كتاب هو مقبرة كبيرة حيث أكثر الشواهد لا يمكن قراءة أسمائها الدارسة"[2].
- "السعادة وحدها هي النافعة للجسد، لكنّ الهمّ هو الذي يطوّر قوى العقل"[3].

ب– **الكلام التقييمي:** تزخر رواية " البحث" بهذا النوع من الكلام، الذي يعمد فيه الروائي إلى استخدام الصفات في شكل أحكام قيمية، لا يمكن حصرها، وذلك في وصف الراوي للشخصيات والأمكنة والأشياء. ولنكتف هنا بوصف الراوي لـــ"أوديت" في بداية تعرّف "سوان" إليها: " هي الجاهلة التي تتذوق الأشياء الجميلة". ص19 غرام سوان

جـــ– **التصوير الشعري:** لعلّ هذا الوجه الأسلوبيّ هو أكثر ما يلفت النظر في رواية "البحث"، ويميّزها عن الأدب الروائيّ السابق الذي كان يحفل بنوع الكلام الإحالي، فالسرد البروستي يتجاوز مستوى اللّغة الإحالية، المطابقة لمرجعها، ويتحول إلى شكل من النثر الشعري في أسلوبه التصويري القائم أساسا على الاستعارة بوصفها ناقلا للرؤيا، الرؤيا الداخلية للعالم. وقد أشرنا من قبل إلى موقف "بروست" من قضية الأسلوب، فالأسلوب في نظره ليس تقنية يتوسلها الفنان، بل هو مسألة رؤيا، تكشف، فيما يتجلى للنظر، عن معنى آخر للعالم [4].

ويمكن إدراك مفهوم الاستعارة عند "بروست" بوصفها علاقات رؤيا. وهو مفهوم

---

[1] - « la vrai vie, la vie en fin découverte et éclaircie, la seule vie par conséqent reelement vécue, c'est la littérature » Proust.T.R.p 257.

[2] - ibid .p.267.

[3] - ibid .p.

[4]- راجع نص "بروست" المقتبس في ص.4.

يتناقض تماما مع مفهومها الكلاسيكي الذي يعني "شكلا من الإبلاغ، بواسطته يتخذ لفظ في جملة معنى مغايرا كما اكتسبه في الاستعمال الجاري" [1]. لكن الاستعارة، كما تجسّدت في الأسلوب الروائي البروستي، هي ضرب من تجميع الانطباعات ومزيج من المجرد المحسوس. ويمكن أن نفهم أسلوبه الاستعاري من خلال ما اكتشفه الراوي في لوحة من لوحات"إلستير" (Elstir) في مرسمه بمدينة "بلباك" (Balbac) الساحلية إذ وجد في هذه اللوحة، التي تحمل عنوان "ميناء كركوتوي"(Carquethuit) كلّ شيء مختلطا. لكن مع ذلك اكتشف ههنا بواسطة الصورة– ويصلح ذلك أيضا في الأدب– مبدأ فنيا أساسيا هو إعادة خلق العالم. يقول الراوي:" بالطبع، فإنّ ما كان يوجد عنده في الورشة، ليس إلاّ اللوحات البحرية، الملتقطة هنا في "بلباك". لكني استطعت أن أدرك أنّ جمال كل واحدة منها يشتمل على ضرب من تحوّل الأشياء الممثلة، يشبه ما نسميه في الشعر الاستعارة"[2]. ولعلّ النموذج الذي يعكس هذا الاكتشاف الفنيّ هو لوحة "ميناء كاركوتوي"، التي سحرت الرّاوي.

فمن خلال المطابقة التي أجراها الرسام " ألستير" بين اليابسة والبحر، انتفت تلك الحدود التي تفصل بينهما، وهي مطابقة تتكرر ضمنا وبلا ملل في نفس اللوحة منتجة في الوقت نفسه التعدد الشكلي والوحدة السامية. فأينما أجلت النظر في اللوحة إلاّ وترى حدودا بحرية للمدينة الصغيرة، أو حدودا حضرية للعناصر المائية. وهكذا يبدو كل شيء متداخلا في وحدة أساسها العنصر البحري[3].يقول الراوي:" إنّ قوة العنصر البحري تتفجّر في كل مكان" [4]. ثم يعلّق بحسّه النقدي الجمالي على هذا المشهد الفنيّ، المتداخلة عناصره

---

[1] - Jean – yves pouilloux, métaphore, encyclopedia universalis 2004.
[2] - Proust. AT.P.p.656.
[3]- راجع الوصف التفصيلي للوحة في ص617،658 من الرواية.
[4] - ibid p.658.

قائلا:"لعل الرّسام، في تصميمه الأول للشاطئ عرف كف يجعل الأعين تعتاد عدم التعرف على حدّ ثابت أو تخم مطلق بين اليابسة والبحر"[1].

إنّ الأمر يتعلق هنا برؤيا لم يكن لها أن تحدث حتى في اللحظة التي كان الرسام أو المصطاف يشاهد مرفأ "كاركوتوي". إنّها إعادة بناء فنية، ضرب من التكثيف وقبسه خاطفة، تنحو إلى الكشف عن القيم المشتركة لانطباعين أو انطباعات متعددة تسمح – حسب الراوي– " باستخلاص جوهرها المشترك، وذلك بتوحيد إحداها بالأخرى لتحريرها من تغيّرات الزمن في شكل من الاستعارة"[2].

ههنا، تبرز إحدى النزعات الجمالية لـــ "بروست" التي ورثها عن الرمزيين في مسألة تراسل الحواس، إذ " ينبغي خلق لغة تحطّم ذلك التمايز بين الكلمات التي تحيل على اللمس والشم والذوق والسمع والبصر" [3]. أي على الانطباعات الحسّية، وليست هذه اللغة التي يعنيها إلاّ لغة الاستعارة القادرة على إذابة تلك التمايزات. وعليه، "فلا يمكن بلوغ الحقيقة إلاّ بواسطة الاستعارة، وبها وحدها يمكن مقاومة النسيان. وفي هذا الصدد، نتذكر النص الغامض والرائع، الوارد في "الزمن المستعاد" حيث يحدد "بروست" العلاقة بين الواقع والتعبير: "إنّ ساعة من الزمن ليست مجرد ساعة، إنّها وعاء مفعم بالعطور والأصوات والمشاريع والمناخات. ولاكتشاف الحقيقة فيها، وتخليصها من الاندثار، ينبغي إيجاد "العلاقة الفريدة" التي تربط أبديا في الجملة، في "الحلقات الضرورية لأسلوب جميل"، العناصر المبعثرة والأجزاء المشتتة"[4].

لعلّ هذه الرؤيا الجمالية التي تفرّد بها الروائي "بروست" عن معاصريه مرجعها إلى تكوينه الشعري الحاسم الذي جعله يسلك منهج الشعراء في التعبير،

---

1 - ibid p.
2 - ibid p.
3 - ibid p.
4 - ibid p

غير أنّ صوره المتشكلة رمزيا في روايته، " بما فيها من قرائن متكاثرة، إنما هي هنا شخصيات، ومواقف، وأماكن، ولحظات مشوقة، وعواطف هوسية، وأنساق مسلكية متكررة"[1]. ولنا في حادثة الكعكة المنقوعة في الشاي [2]، ووصف الرّاوي لممرات غابة "بولونيا" [3]، ومقارنته بين جمال "أوديت" وجمال نساء "بوتيشلي"[4]، وحادثة ارتطام قدمه برصيف فناء قصر الأميرة "دوجرمونت"، [5] وغيرها من المواقف والتجارب الحسية للبطل، أمثلة خصبة لأسلوبه التصويري الاستعاري المتميّز. إنّه، مثلا، يجعل الرّاوي، وقد تقدم به السن في "الزمن المستعاد"، حين ترتظم قدمه ببلاط فناء قصر "دوجرمونت"، يختبر حالة وجدانية، مشحونة بالانفعال، بإحساس غامض، مكثف بالسرّ، غير أنّ لحظة كهذه، محيّرة، كان قد جرّب مثلها من قبل كالإحساس الذي خلّفه في نفسه مشهد مجموعة من الاشجار في إحدى جولاته بالعربة حول "بلباك"، وكذلك مشهد قباب الكنائس في "مارتان فيل"(Martin ville) أيام الطفولة، ومذاق الكعكة المنقوعة في الشاي، وغيرها من الحالات التي بداله أنّ أعمال "فانتاي" الموسيقية الأخيرة تلخصها، وتساءل : لماذا تراءت له هذه المشاهد منطوية على معنى خاص، بالنسبة إليه؟ – لماذا أحس إزاءها بمتعة خاصة؟ لكنه، اليوم، مصرّ على معرفة سرّ إحساسه ذاك تجاه البلاط، فيشرع في تركيز تفكيره، وإذا به تنتابه سلسلة من أحاسيس مماثلة تترى. وهكذا يكتشف أنّ هناك في كل حالة من تلك الحالات عارضا من الحواس، ليكن رائحة أو لمسة أو مذاقا أو صوتا، غذى في أعماق وعيه إحساسا كان قد انتابه في إحدى لحظات الماضي عندما حدث له انطباع حسيّ مماثل. لذلك، فإن حجز البليط غير المتساوي لفناء القصر، تنبّه جسمه لتذكر مدينة

---

[1]- ادمون ولسون، قلعة أكسل، ترجيرا ابراهيم جبرا، مرجع سابق ص11.

[2] - voir ATP.p

[3] - ibid p

[4] - ibid p

[5] - ibid p

البندقية، وتحديدا ذلك الإحساس الذي غمره حين كان يصعد الدرجين غير المتساويين لكنيسة "سانت مارك" (Saint- Marc) . كل هذا جعله ينغمس في حالة من التأمل الروحي في تجارب ماضيه الأكثر تأثيرا في نفسه، وبداله أنّها تمتلك معنى خاصا أبديا، في كيانها الداخلي، لا يحتمل بتغيرات الزمن [1]. على هذا النحو، تتشكل الصور الاستعارية لـــ "بروست"، وتتخذ بعدها الإيحائي، الرّمزي، المستمدّ من الأعماق المتوهجة التي يلبسها الشخصية الراوي، فتغدوا هذه صدى عميقا لذات المؤلف، الذات الشاغرة. وعليه يمكن أن نقول إن المستوى الشعري يتواشج مع المستوى السردي للنص الروائي، إن لم نقل مع "إدمون ولسون" إنّ رواية "بحثا عن الزمن المفقود" هي في الواقع تركيب سمفوني أكثر منها سردا قصصيا بالمعنى المألوف" [2].ولعلّ هذه الخصوصية التي تنفرد بها الرواية هي ما يجعلها بحق رواية تجريبية، تمزج بين أكثر من خطاب، الخطاب التأملي، الفلسفي، والخطاب الشعري، والخطاب القصصي وأقليات أدبية أخرى.

III- خصائص الاسلوب في "التطليق"

يعتقد "بوجدرة" أنّ الكتابة الروائية عنده، كانت تهدف، خصوصا في بدايتها، إلى التمرد على المجتمع، وبعبارة أخرى، كانت تنطلق أساس من التمرد على الأب[3]، بوصفه رمزا دينيا واجتماعيا وسياسيا، ولعلّ توسّله للفرنسية لغة للكتابة في أول الأمر، وتحديدا في رواية "التطليق" إذ هي تسجل واقعا طفوليا شخصيا، للمؤلف، في معالمه الكبرى، هو شكل من أشكال التمرد على لغة "الأب" ذاتها، في دلالاتها الثقافية. ومهما تكن مبررات المؤلف في هذا الشأن، فإنّنا نعدّ، من وجهة نظر نفسية، هذا الاختيار اللغويين موقفا ثقافيا، يصّب في

---

[1] .Proust. AT.P.p. 2262/ 2263.

[2]- إدمون ولسون، المرجع السابق، ص- 111

[3] - voir, R.Boudjedra, Ecrire pour attenue la douleur du monde, le matin, 17 juin 2003.

اتجاه التمرد على السلطة الرّمزية للأب. ومن هنا كان افتقاره لنهج الروائيين الجدد (Nouveaux romanciess) في صياغة عوالمهم الروائية يمثّل أكثر الصيغ تطرفا وعنفا في رفض قيم الواقع المحليّ. ولعلّ أسلوبه اللّغوي من حيث التراكيب وسجلات الكلام يترجم نزعة التمرد تلك، ويتميز بطابعه الخاص، كما سنوضح ذلك فيما يأتي:

1- خصائص الجملة في "التطليق"

بخلاف "بروست"، فإنّ الجمل في "التطليق" تتسم نسبيا بإيجازها، وبعدها عن التركيب المعقد. ويعّد هذا النحو في صياغة الجمل، إحدى التقنيات الأسلوبية لرواية الجديدة المتأثرة بأسلوب "تيار الوعي"، إذ تأتي متتاليات الجمل انعكاسا آليا لمتتاليات الصور في وعي الشخصية خلال حديثها النفسي، لذلك لا تكتمل جزئيات الفعل أو الحدث، فيتقطع ليتم الانتقال فجائيا إلى فعل آخر.وهو السبب الذي يجعل النسق العام لجمل "التطليق" يفقد انسيابيته، نسبيا، ذلك أنّ عالم الرواية في أزمنته المتداخلة، وتقطع أحداثه يقدم لنا بوصفه مغامرة في ضمير البطل، إذ هو الذي يروي بمعاناة داخلية ما حدث له. ومن الطبيعي، أن تأتي الجمل صدى لآليات عمل الذاكرة المشوشة للراوي. إنّها ليست كالذاكرة الإرادية لبطل "البحث"، إذ تجعله هذه يغرق في لحظة التأمل محاولا تأبيدها خارج الزمن، فتطول حملته، لكن ذاكرة "بطل" "التطليق" هي من نوع الذاكرة اللاإرادية، التي لا تنبجس منها الصور على نحو مكتمل ومنطقي، إذ يأتي تداعيها على نحو سريع، ومسطح. ومع ذلك، فإنّ هناك أمثلة متفرقة في الرواية لجمل طويلة نسبيا، إحداها تبلغ صفحة ونصف، وهي الجملة التي تبدأ من الصفحة العاشرة، نصفها، وتمتد إلى نهاية الصفحة الحادية عشر، أي من (Mais cela) حتى (me faire fête) . وهي تصور مشهدا جنسيا، انتهاكيا، فاضحا. ولعلّ امتداد هذه

الجملة طولا راجع إلى أنّ هذا المشهد يمثل صورة مركبة، متمفصلة بالفواصل والفواصل المنقوطة.

أمّت فيما يتعلق بالجمل القصيرة، وهي التي تشكل البنى الأساسية النحوية للخطاب، فنأخذ على سبيل المثال المقطع السردي الذي يمتد من صفحة (108) إلى صفحة (116)، وهو عبارة عن "كناشة لرشيد عثر عليها زاهر فحفظها من الضياع"، نغتطف منها ما يأتي :" المغارة واسعة. خالية. منتصف النهار في عنفوانه. ينصرف سي زبير ليقبل قائلة طويلة. وأبقى وحدي، ليس هناك أي حريف. الفصل شتاء، البرد قارص. القائلة تلائم صحة أبي المصاب بارتفاع ضغط الدم، سبب ذلك على حد قول الأطباء تكثير من المهيجات. الانتظار. الأمل في حصول شيء ولكن لا شيء يحدث. فراغ أبيض في رأسي. وأمي كذلك تقيل في قلب الشتاء، تلك طريقة من طرق قضاء الوقت. كل الأمور قذرة وسخة في هذا المحل. فما هي دفاتر الحسابات والفاتورات رائحة الحبر والخشب. اليوم يوم أحد : إنه يوم عطلة بالنسبة إلى المعمرين. أنا في انتظار امرأة"[1].

هكذا تتوالى الجمل في هذا النص، مقتضبة، سريعة، مشوشة، متقطعة. وذلك مرده إلى تيار الوعي الذي يسجل انطباعاته في صور ومضية عن الواقع، أو وفقا لنظام التداعي الحر للأفكار والصور في الذهن. ولعلّ الاقتصاد في الجمل– كما هو الحال في النص السابق– يولّد إيقاعا سريعا، هو أقرب إلى الإيقاع الشعري، وأبعد ما يكون عن الأسلوب النثري في تسلسله المنطقي، وإسهابه، وتأنق عباراته. ومع ذلك، فالجمل وصفية أكثر منها سردية، غير أنّ الذي يمنحها حيويتها هو إيقاعها السريع، فهي تتوالى في شكل من الانطباعات الخاطفة. وهو ما يعني أنّ المؤلف لا يعمد إلى حشو جمله بالتفاصيل والجزئيات،

---

[1]- الرواية ص.108

وإنّما تقتصر على ما يستأثر باهتمام وعي الراوي، في وصفه للواقع المتّخيل، وهو وصف دال، فإذا نحن تأملنا المقتطف النصيّ السابق، وما يليه فالرواية، لتبيّن لنا أنّ وصفية الجمل ذات وظيفة دلالية في الرواية، لتبيّن لنا أنّ وصفية الجمل ذات وظيفة دلالية، فالزمن زمن شتاء، والوقت وقت قيلولة، والفراغ هو سيّد الأشياء، والبيئة المكانية (المحل) مقفرة، ومقرفة، واليوم يوم أحد، يتعطل فيه كل نشاط، وبالتالي، فالسكون هو سيّد المكان والزمان، "انتظار (امرأة") والدليل على ذلك أنّ السطور والصفحات اللاحقة لا تحتفل إلاّ بصور الجنس. هكذا عالم الراوي سكوني إلاّ حين ينفتح على صخب الحياة الجنسية، ومع ذلك فالحياة على هذا النحو عبثية. كما يصورها لنا – في البيئة المحيطة به، ولا تمتلك معنى إلاّ حين ينخرط البطل في النضال.

ومن الملفت للنظر أنّ المقطع السردي الآنف الذكر، الذي اقتطفنا منه فقرة فقط على سبيل التمثيل، وردت أفعاله بصيغة الحاضر (présent) وهو النص الوحيد في الرواية، الذي يسرد في زمن الحاضر. إنّه ضرب من توثيق الماضي بزمن الحاضر في كناشه الراوي حين كان مراهقا. قد يكون السبب أنّ الراوي هنا وهو صبي، يختلف عن الراوي وهو ناضج، فالأول يسرد الأحداث في زمن وقوعها موثّقة، أمّا الثاني فيسرد الأحداث استذكارا المخاطب هو "سيلين".

إذن، فيما عدا هذا المقطع السردي، فإن الفعل الماضي (Imparfait) هو الفعل المهيمن الذي تصاغ به جمل النص الروائي نحويا، وتصاغ به الحكاية سرديا. غير أنّ الفعل في رواية "التطليق" ليس هو محور الجملة، بقدر ما هي الصفات والأسماء. وبعبارة أخرى، إن موضوع الراوية ليس هو الحدث، وإنّما الأشياء والموجودات بما فيها الأشخاص، إذ ليس لدينا في "التطليق" ما يمكن تسميته وفقا لتعبير "غريماس" – البرنامج السردي، القائم على عنصري

الصيرورة والصراع كما في الروايات التقليدية، إنّما هي رواية أفعال، لا شيء فيها عن الإثارة الدرامية. لذلك، يمكن القول في المحصلة النهائية، إنّما رواية وصفية أكثر منها سردية.

ثمة شيء آخر، يميّز الجملة في "التطليق"، إنّه استخدام الأقواس، إذ تعلق الأمر بتعليقات الراوي على موقف ما، أو تذكر شيء أو استعراض قول. وهي ظاهرة مستفحلة في الرواية، تؤدي دور الجملة الاعتراضية. لكن وظيفتها ضمن السياق السردي تفسيرية أو توضيحية لأمر ما، أو إقحامية لحوار خارجي.
وتزخر الرواية بهذا النوع من الجمل الاعتراضية، الموضوعة بين قوسين في النص. ويمكن تشبيهها بالحواشي على المتن، وهو ههنا المتن الروائي.

2- سجلات الكلام:

مع أنّ أسلوب الرواية يوهم القارئ بأنّ مستوى الكلام فيها إحالي، أي أنّه تقريري، مباشر، إلاّ أنّه ليس كذلك، إذ يتسم أسلوبه الروائي ببلاغة الوصف، واقتصاد الجملة عموما، واستخدام اللّغة المجازية أحيانا وتوظيف أسلوب تيار الوعي، ولاعتماد على المونولوج الداخلي وتحميل الأشياء وظيفة رمزية، وغيرها من الأساليب التي تجعل أسلوبه مندرجا ضمن الكلام الحرفي، وفيما يأتي عرض لمستويات الكلام الحرفي في "التطليق":

أ- الكلام المطلق:

يكاد ينعدم هذا المستوى في الرواية، لابتعاد الكاتب عن الصياغات الفلسفية والمعفية لأفكار الراوي. ومع ذلك، قد نجد لمحات نادرة لهذا النحو في التعبير عن المشكلات التي يعيشها الراوي كمثّل قوله في تشخيص أزمته النفسية" لقد كان التدمير في نفوسنا منذ طفولتنا المنهوكة من جراء السباق لاكتشاف الوالد القضيبي الذي كان نصف واقعي ونصف خيالي..." [1]،فهذا النّص، يتميّز باستخدام

---

[1]- رشيد بوجدرة. التطليق. ص.200

لغة اصطلاحية، واضحة، تنتمي إلى حقل علم النفس التحليلي، من مثل "الوالد القضيبي"، "اكتشاف"، "نصف واقعي"،"نصف خيالي".

ب- الكلام التقييمي:

يكثر هذا النوع من الكلام في "التطليق" إلى حدّ لا يمكن معه أن نحصر الأمثلة، إذ هي رواية بطابعها الوصفي المتداخل مع الفعل السردي. لذلك تحفل جمل "التطليق" بالصفات في شكل أحكام قيمية، يطلقها الراوي في وصفه لأفعال الشخصيات أو لعناصر الفضاء.

جـ- بلاغة اللّغة:

تتفاوت مستويات التعبير في الرواية ما بين النثري والشعري، تبعا لحركة وعي الراوي الذي يرسم لنا مشاهد وأجواء العالم الروائي من وجهة نظره، إذ تخلّف هذه الحركة النفسية للوعي تباينا واضحا في أسلوب السرد الذي يرتقي أحيانا إلى مستوى التوهج الشعري، ويتجول أحيانا أخرى إلى مستوى الرتابة والمباشرة والتقريرية. وهو في ذلك ينتظم مع تحولات إيقاع الحياة الداخلية للراوي، إن في اتصالها بواقع العالم الخارجي، أو في انفصامها عنه، فكلما كان وعي الراوي متصلا بالحياة بعد زوال نوبات المرض عنه، كانت لغته واضحة محددة، خالية من التوتر، منسجمة في تركيبها النحوي نزّاعة إلى الإسهاب في الوصف، والتفصيل، فتتصف إدّاك بالنثرية كما في وصفه لأحياء المدينة والبيوت والحوانيت والعادات والطقوس وأساليب الحياة" بروح أفضل التقاليد المغربية لنشر آداب السلوك" [1]،ولنقتطف من هذا الوصف ما يأتي، على سبيل التمثيل للمستوى النثري للتعبير في الرواية:" جموع الناس غفيرة في الشوارع. إنّما ساعات انقلاب الساحات إلى أسواق من الفقر والفاقة. فهذه الخضر المتعفنة المعروضة على الأرض مباشرة بعد أن التقطها بائعوها من

---

[1]- عبد العزيز بوداكيير، الأدب الجزائري في مرآة استشراقية دار القبة للنشر، الجزائر، 2002 ص 131.

مطارح قذارات وفواضل السوق المركزية وهذه البنيّات النظيفات الهيئة نظافة بارزة للعيون وهن يبعن أرغفة خبز "الكسرة" وجبن الماعز وهؤلاء الجزارين يتقاتلون بالموسى من أجل مومس من أحياء الزنا وهذه العجائز بحركاتهن الأبوية اللطيفة الهادئة. وهنا الشحم وهناك الكروش مرة أخرى ورؤوس الخرفان وهنالك الثيران الضخمة. ويسيل على الدوام ماء له صدآ يتخلص منه الجزارون بصورة فوضوية"[1].

أمّا حين يعاود الراوي المرض، وتنفصم عرى وعيه بالواقع،فإنّ اللّغة تغدو أكثر توترا مشحونة بالانفعال، وتجيء الجمل مقتضبة، متقطعة، متدافعة، ذلك أنّ المؤلف يميل، في هذه الحالة، إلى استخدام "التداعي السريالي والتشويه التعبيري"[2]، للاقتراب مع الوضع النفسي (الدّهاني) لبطله الرّوائي. وفي هذا كله تمثل للأسلوب الشعري في نظام عبارته، وتوتره الإيقاعي، كما في وصف "الراوي" التي لبيئة المستشفى ومعاناته داخلها : " الأروقة الفارغة. والفضاءات المزورّة بعنف على بلاطات الأرض. والأوجه المتحمسة. لقد قطعت الصلات نهائيا. أذكري لي في غير عجل اسم المدينة التي أنابها. وكانت الأيام الموالية ليوم الكراسي عسيرة كأداء" [3]. فالجمل مقتضبة، متقطعة، مبهمة، ينتقل فيها المؤلف من السرد بضمير الغائب، إلى السرد بضمير المتكلم، ثم بضمير المخاطب ثم العودة إلى صيغة الغائب، في نحو غير منطقي، يعكس التشويش الداخلي لوعي "الراوي"، واضطرابه. فمن وصف المكان، إلى وصف الوجوه، في شكل خاطف، إلى إعلان موقف، إلى مخاطبة زائرته "سيلين" (الوحيدة التي تزوره بالمستشفى)، إلى وصف مرحلة ما بعد الجلسات العلاجية بالصدمات الكهربائية، يتشفى وعي" الراوي" على نحو درامي، فتتشظى معه اللّغة.

---

[1]- رواية التطليق. ص57.

[2]- عبد العزيز بوباكير. المرجع السابق، ص130.

[3]- الرواية نفسها. ص.149،150.

ومن الصور الأخرى لبلاغة اللّغة عند المؤلف"بوجدرة"، على المستوى اللساني دائما، استخدامه من حين لآخر المجازات كتصويره الاستعاري للبحر تصويرا تشخيصيا، بوصفه تحديا آخر، تواجهه المدينة في النهار، يضاف إلى التحدي الاستعماري الذي كان يدين على الشعب الجزائري آنذاك. ويرد تصويره للبحر في جملة واحد، مركبة، طويلة، تمتد من السطر الرابع للصفحة التاسعة والثمانين، إلى نصف الصفحة التسعين تقريبا في النسخة الفرنسية الأصلية [1]، ممّا يعني أنّه يقدم لنا صورة شعرية مركبة، تتكون من سلسلة من التشبيهات والاستعارات، لكنّها جميعا تعطي الانطباع بما يمثله البحر من قوة قاهرة، فهو " امتداد لزج يتغير لونه بحسب تغير نشاط الأسواق"، وهو "تأجج صاخب"، وهو " يلحس في لمح البصر ذلك الخليط المتراص من الفلوس والصفائح البارزة في الهواء الطلق مهددا الشمس في ثبوتها"، وهو في مده وجزره يحكم " حصر المدينة وتضيق الخناق عليها، ولكي يفرض عليها أبعاد مقاييسه الذاتية فيعصرها عصرا ويغمرها فتكتظ به" وهو أيضا " يحسد تلك المآذن المرتدة التي ضاقت ذرعا يصلبانها التي ابتليت بها"

إنّ هذا المقطع التصوري من أكثر المقاطع شعرية في النص الروائي، إذ يصور لنا المؤلف من خلاله، رمزيا، حال الشعب الجزائري بين القهر الطبيعي والقهر البشري.

أمّا على المستوى غير اللساني (السيميولوجي)، فإنّ الأشياء في الرواية قد اتخذت وظيفة رمزية، ولعل أهمها رمزية الدم، إذ ترد الإشارة إلى هذه العلامة مرارا وتكرارا في النص، ويربطها المؤلف عادة إمّا بالطقس الشعبيّ أو بالطقس الديني أو بالعادة البيولوجية لدى المرأة وعليه فإنّ "الدم " في السياق

---

[1] - R.Boudjedra, la répudiation, p.89.90.

السردي" التطليق" يكتسب دلالتين متعارضتين، هما المقدّس والمدنس [*]، ضمن المنظومة الثقافية للمجتمع. فالمفهوم الأول يرتبط بالطقوس الشعبية والدينية، والمفهوم الثاني يرتبط بالدورة الشهرية (الحيض). وفيما يأتي نتناول أمثلة من النص للمفهومين :

أ -المقدس في الطقس الشعبي:

في هذه الحالة، تقدم لنا الرواية مشهدا تراجيديا، لعملية فض بكارة قسرية لـــ"ياسمينة" أخت "رشيد" بعد زفافها، إذ باءت محاولات زوجها بالفشل، وذلك ضمن سياق طقسي سحري، شعبي. حجزها بالمستشفى، ومنه تعود إلى البيت لتلقى حتفها بعد معاناة طويلة مع المرضى. يقول المؤلف:" وقررت الحماتان أن تخض خضا تحتاج إلى ليلة يكون بدرها في تمامه. ولما كانت أحوال الطقس فاسدة باستمرار فقد عدل الجماعة عن تلك الطريقة وركنوا إلى أختها : أن يبوّلوا العروس الجديد على سيف متأجج نارا يملكه أحد الأولياء الصالحين. وفي نهاية الشهر الثالث حدثت المعجزة. فأقيمت احتفالات جديدة وعرضوا على رؤوس الملأ قميصا ملطخا بدم بشري. وكانت ياسمينة قد أصبحت ممتقعة اللون شاحبة" (ص.142، 143).

ب– المقدس في الطقس الديني:

يتمثل ذلك في مشاهد الدماء التي يخلفها نحر أضاحي العيد، ونكتفي بالاقتباس الآتي، لأنّ النص طويل، محشوّ بالتفاصيل، ويمتد لصفحات :" الدم والروث يضفيان على المدينة في كل مكان مظهرا، بل لكنها قد اكتسبت لونا

---

[*] - يتعارض المقدس (Sacré) في دلالته اللغوية مع المدنس (profane) .ومن الناحية لاصطلاحية، يتخذ لمقدس دلالتين، فهو مجال المحرم (Interdit) من جهة، ومحال القوة التي يمكن أن تتمظهر في ظروف معينة، وفقا لتعريف إ.دوركايم، وبعبارة أخرى، فإنّ الاشياء المقدسة هي تلك التي تحميها المحرمات وتعزلها، أما الاشياء المدنسة فهي توجد حيث تمارس تلك المحرمات التي تبقى بمنأي عن الانتهاك.
Voir : André Dumas, Sacré, Universalis, 2004.

يعجز اللسان عن تعريفه ومع ذلك كان جميع الناس يعرفون اسمه ولكن لم يكن أحد قادرا على التعبير عنه بوضوح"[1].

جـ- المدنس (الدورة الشهرية)

أثناء سرد "الرّاوي" لتجربته الطفولية، فإنّه يصور لنا موقف المجتمع من هذه الظاهرة، وما كان ينطبع في ذهنه إزاءها. وهو موقف يجعله المؤلف يتساوق مع النظرة الاجتماعية العامة التي تحط من شأن المرأة، وتستهين بها، يقول"الراوي" مستذكرا هذا الأمر في طفولته الباكرة : " ... نشعر باليأس المتولد عن عدم قدرتنا على فهم تلك الفوضى التي كان دم حيض النساء يثيرها في نفوسنا. فقد كنّ لا يصمن بسبب الحيض الشهري وكنا نعتقد أنّهن بذلك خاسرات خسارة نهائية فكان علينا إذن الفرار منهن"[2].

إنّ المؤلف إذ يثير في روايته هذه الظاهرة الرمزية للدم، في المجتمع، بتصويرها على نحو مفجع، فإنّه يهدف إلى انتقاد سلوك اجتماعي، يتسم بالتخلف، ويرتّد إلى تصورات بدائية، بالمفهوم الانثروبولوجي، مع أنّنا نختلف معه في مسألة المقدّس الديني المرتبط بأضحية العيد، أمّا ما يرتبط بهذه الأخيرة مظاهر بيئته، فتلك مسألة تنظيمية يمكن معالجتها.

لكن الدم قد لا يتخذ دلالات انثروبولوجية فقط، وإنّما يمكن أن ينظر إليه بوصفه، ضمن السياق السردي، رمزا نفسيا متصلا بذات "الراوي" إلى الموت والعنف، فهو نفسه يصرح بذلك:" ترى لم كنا نربط بين صورة الدم وبين فكرة الموت المهيمنة، المفرطة في التجرد إفراطا يجعلها غير قادرة على النّيل منّا نيلا حقيقيا رغم أنّها كانت تكتسب شيئا فشيئا عنفا يبلغ منا مبلغا تبقى معه مكسورين ملتهبين، صردين الاسابيع تلو الأسابيع؟"[3] فلعلّ رمزية الدم إلى الموت والعنف،

---

[1]- الرواية. ص.205

[2]- الرواية : ص.24.

[3]- المصدر نسه: ص.25/24.

قد تجدّ مبررها في صور العنف والموت التي يمتلأ بها عالم الرواية، فالعنف الجنسي المتضرّج بالدماء يؤدي إلى وفاة "ياسمينة"، والعنف الثوري يؤدي إلى اغتيال "الكاهن الأكبر"، والعنف الأبوي يسهم في وفاة "زاهر"، وإن لم يتخذ بعدا دمويا، والعنف السياسي يؤدي إلى جنون "الراوي". إنّه عالم يبدأ بعنف "القبيلة"، وينتهي بعنف "العصابة السرّية"، وهو عالم يتلّون بالدم والموت، وهو ما ينبغي تطليقه.

بين لغة "البحث" ولغة "التطليق"

استنادا إلى التحليل السابق، يمكن لنا أن نحدد نقاط الائتلاف والاختلاف اللغوية بين الروايتين فيما يأتي:

1- لعلّ الملاحظة الأولى العامة التي تلفت النظر للوهلة الأولى عند قراءتنا للخطابين الروائيين: " البحث" من جهة، و"التطليق" من جهة أخرى، هو سيطرة "الشعري" (Le poétique) على الأول، وسيطرة "النثري" على الثاني، ذلك أنّ الأفق الذي يخلقه عالم "البحث" هو أفق رؤيوي منبثق من خصوصية تجربة "الرّاوي" الروحية في رؤياه للعالم، في حين نجد أسلوب التعبير في "التطليق" لا يتجاوز حدود التقنية في تشكله الأدبي، مع أنّه ينتمي إلى مستوى الكلام الحرفي.

2- تتميّز الجمل في "البحث" بطولها، وتعقيد تركيبها عموما، وقد عزونا سبب ذلك إلى تأثره بفلسفة "برغسون" في الزمن، في حين نجدها في "التطليق" موجزة، بعيدة عن التركيب المعقد، وذلك لمحاكاتها حركة وعي" الرّاوي" المتقطعة، فكما يتشظى وعي "الرّاوي"ن فإنّ اللّغة تتشظى أيضا.

3- تحفل الجملة "البروستية" بالعوارض والأقواس، وتعتمد على الروابط اللفظية كثيرا مثل (Qui)،(Que) ، (dont) وغيرها، وهو ما يجعلها طويلة، مركبة. أمّا ما يميّز الجملة في "التطليق" هو اعتمادها على "الأقواس" كثيرا، وهي

ظاهرة مستفحلة في الرّواية، تأتي إمّا تعليقا على موقف ما، أو تذكر لشيء ما أو استعراضا لقول.

4- مثلما أنّ نواة الجملة في "البحث" هي الصفة، وليس الفعل، لكلتا الروايتين قائمة في جوهرها على مبدأ الحالة، لا على مبدأ الصراع الدرامي. ومن هنا كان الهدف لكلا المؤلفين هو تحقيق مغامرة الكتابة، لا كتابة المغامرة.

5-يسيطر سجل الكلام الحرفي في كلتا الروايتين، غير أنّهما تتفاوتان في تغليب مستوى على آخر من مستويات الكلام الحرفي، ففي "البحث" نجد حضورا قويا لكل المستويات التعبيرية الثلاثة: **المطلق**، من حيث الميل إلى التأمل الفلسفي، و**التقييمي**، من حيث إصدار الأحكام القيمية، و **البلاغي**، من حيث استخدام الأسلوب الشعري، غير أنّ أكثرها لفتا للانتباه هو المستوى الشعري. أمّا في "التطليق" فيتضاءل المستوى المطلق، ويبرز المستوى التقييمي مع المستوى البلاغي الذي ينتظم بكيفية مختلفة في صياغة الجمل والتراكيب، عن مثيله في"البحث".

خاتمة

من "مفهوم الشعرية" مرورا بـــ"المقارنة الموضوعاتية" وصولا إلى "المقارنة الفنية"، نكون قد انتهينا بمسار هذه الدراسة إلى هدفها النهائي، ألا وهو الكشف عن إحدى المكونات الأساسية للاشعور الإبداعي عند "رشيد بوجدرة" ألا وهو المكون البروستي. ويتضح ذلك جليا في روايته "التطليق" التي تمتّ بصلة مستترة في مضمونها التحليلي السيكولوجي، ومظاهر بنيتها السردية برواية "بحثا عن الزمن المفقود" لـــ"مارسيل بروست". وهو ما حاولنا جاهدين أن نبينه، على مستويين، المستوى السيري، ذي الملمحين الطوبغرافي والتيمي من جهة، والمستوى الغني، السردي، من جهة أخرى. ونحسب أن النتائج التي أفضى إليها هذا البحث، تثبت، إلى حد كبير، افتراضنا السابق بوجود علاقة التأثير والتأثر التي تجمع بين الروائيين. لكن هذا، لا يعني انتفاء الخصوصية والاختلاف الأدبيين والثقافيين بينهما، فلكل منهما ما يصنع فرادته الإبداعية، وتميزه الفكري ضمن السياق الحضاري الذي ينتمي إليه، وفي ضوء اللحظة التاريخية التي تصنع الفعل الأدبي. وإذا كنا نعتقد أن المؤثر البروستي لا يتجلى بشكل مباشر على سطح النص الروائي لقارئ "التطبيق"، إلا بعد الدراسة المتأنية، فمرد ذلك إلى الطابع المحلي الأصيل لعالم الرواية، وتركيبها المعقد الذي يجعل المؤثر البروستي عنصرا ديناميا من عناصره المتعددة والمتحولة. ومع ذلك، أمكننا، من خلال هذه الدراسة، أن نكشف عن مظاهر للائتلاف والاختلاف معا بين شعرية "بروست" –كما تجلت في عمله الإبداعي، الضخم والفريد "بحثا عن الزمن المفقود"– ورواية "التطبيق" التي نعدها أكثر أعمال "بوجدرة" اقترابا من تلك "الشعرية" وتحويلاتها على نحو ما. وفيما يأتي، نحاول أن نجمل النتائج التي تمخض عنها هذا البحث، دون أن يغني ذلك عن مراجعة التفصيلات الواردة في متن فصوله:

أ-كان المدخل ضروريا لتحديد مرادنا بالشعرية، ومن ثم الانتقال إلى عرض التصور البنيوي للشعرية محددا في مجال الرواية دون غيره، لنفرد، فيما بعد، مبحثا متعلقا بشعرية الرواية الجديدة، وذلك لأن النموذجين الروائيين لدراستنا المقارنة، يجسدان على نحو ما مفاهيمها السردية، المتعارضة نهائيا مع الأسس التقليدية للسرد الروائي.

ب-بالنسبة للباب الأول الذي وسمناه بـــ"تجليات السيرة"، فقد عالجنا فيه الملامح السيرية المتجلية في الروايتين، الآنفتي الذكر، ذلك أن تجلى السيري في الإبداع يفرض نفسه عند المؤلفين. وعليه، فقد قسمنا هذا الباب إلى ثلاثة فصول، وانتهينا في كل منها إلى النتائج الآتية:

1-تشابه بعض تجارب النشأة الطفولية، فكل منهما نشأ في كنف أسرة ثرية، وحظي بقدر كبير من الرعاية الأبوية، والحنان الأمومي الخاص، مما وفر لهما أسباب التعلم والنبوغ، مع تفاوت في طبيعة البيئة التاريخية والاجتماعية، واختلاف السياق الحضاري ككل.

2-اتصاف علاقتهما الوالدية بالتناقض العاطفي، فقد كان كل منهما شديد الميل إلى الأم، في حين كانت علاقة كل منهما بالأب تفتقر إلى الحميمية، مما سيكون له اثره البالغ في ارتسام معالم هذه العلاقة الوالدية على نحو أوديبي في أدبهما الروائي.

3-كلاهما تلقى تعليما فلسفيا، يضاف إلى ثقافتهما الأدبية، ويبدو أثر ذلك متفاوتا في إنتاجهما الروائي.

4-كلاهما مال إلى كتابة النثر الروائي تحديدا، مع ما يتميز به هلذا النثر مع الروح الشعرية، وإنى يكن "بوجدرة" قد استهل حياته الأدبية بمجموعة شعرية، لكنه انصرف فيما بعد إلى كتابة الرواية.

5-انتهاجهما خط السيرة الذاتية في التأليف الروائي، فروايتا "بحثا عن ىالزمن المفقود" و"التطليق" كلتاهما تتموقع ضمن فضاء طوبوغرافي، يتقاطع فيه السيري/الواقعي، بالروائي/المتخيل. ولعل هذا التقاطع الغني تعززه الدلالات الدلالات الطوبوغرافية لوضع الراوي، إذ تتماهي هويته مع المؤلف، وتوظيف ضمير المتكلم في عملية السرد، إذ يحيل ذلك على "أنا" المؤلف. وتلك معادلة طوبوغرافية، تجعل من محاولة تصنيف العملين السابقين، أمرا ينطوي على مخاطرة تضليلية للقارئ.

6-لاشك، أن الروائيتين "بحثا عن الزمن المفقود"، و"التطليق" معا، تكشفان عن مضمون أوديبي، يتجلى في المسلك الجنسي للبطل الروائي، إلا أن الصورة الأوديبية في "البحث" ذات دلالة تحليلية نفسية فقط، في حين، هي في "التطليق"، مزدوجة الدلالة، في اشتمالها على البعدين معا: النفسي والأسطوري. ومع ذلك، تتحدد هذه العقدة الأوديبية في الروايتين على أنها عقدة "أوديب" الإيجابية، أي الرغبة في الاستحواذ على الأم.

7-استنادا إلى النتيجة السابقة، يمكن فهم العلاقة السيرية التي تجعل "البطل الروائي" امتدادا لشخصية المؤلف، إذ ينعكس الواقع السيري للمؤلفين "بروست" و"بوجدرة" في إبداعهما الروائي، بوصفة تصعيدا المكبوت جنسي، وهو، ههنا، "العقدة الأوديبية".

ج-أما بالنسبة للباب الثاني الذي وسمناه بـــ"بين الشعريتين"، فقد جعلناه بابا نقديا مقارنا، إذ قسمناه إلى ثلاثة فصول، بحسب الجوانب المدروسة، ألا وهي: الإطار الزمكاني، ثم الشخصيات ثم اللغة، وقد انتهينا في كل منها إلى النتائج الآتية:

1-يختلف رسم الفضاء الروائية بين "البحث" و"التطليق"، اختلافا جوهريا، إذ نلاحظ في الأولى ميلا بروستيا إل تغريب شكل المكان، لامتزاجه وجدانيا بذات الراوي، بخلاف النزعة التشييئية التي تميز وصف المكان في "التطليق".

2-يتقطع وصف المكان بتقطع السرد في "التطليق"، في حين نجده إنسانيا في "البحث". ومرد هذا الاختلاف إلى الطبيعة النفسية لوعي الراوي، بغض النظر عن التفسير الفني.

3-يتسم الإيقاع الزمني للأحداث في "البحث" بالتباطؤ عموما، إذ يكاد "التلخيص" ينعدم في أجزائها الأخيرة، وهو ما يفسر تضخم نسقها العام، في حين تتسم "التطليق" بتسارع إيقاعها الزمني، لاعتمادها على ظاهرتي التلخيص والحذف معا، وهو ما يفسر تقلص نسقها العام.

4-يمثل "الحذف" حركة سردية بارزة في الروايتين، غير أن الاختلاف يكمن في الإشارة إلى المدة المحذوفة، ففي حين يتم ذكر ذلك غالبا في "البحث"، نجد الأمر بخلاف ذلك في "التطليق".

5-يشغل "الوقف" حيزا كبيرا في الروايتين. وهو لا يؤدي إلى توقيف الحركة السردية أو تعليقها، لأنه يرتبط فيهما بوعي الراوي.

6-حضور عنصر "المشهد" متمثلا في "الحوار الخارجي" بقوة في "البحث"، في حين هو نادر في "التطليق" التي هي عبارة عن "مونولوج داخلي".

7-يتم رسم الشخصيات في كلتا الروايتين بالطريقة نفسها، فالراوي هو الشخصية الرئيسية في الوقت نفسه، إضافة إلى أنه يحمل اسم المؤلف ذاته، كما أنه هو الذي يقدم لنا العالم الروائي كله بشخصياته وأحداثه وأشيائه.

8-تعتمد "وجهة النظر" في تقديم العالم الروائي في كلتا الروايتين على منظور الشخصية الرئيسية، باستخدام ضمير المتكلم، وعليه، فإن الطريقة

المنتهية في رسم الشخصيات عند بروست" و"بوجدرة" هي الطريقة التمثيلية/الدرامية.

9-يختلف أسلوب التعبير اللغوي بين الروايتين، فــ"البحث" تتميز بسيطرة اللغة الشعرية على نظامها السردي، في حين تتميز "التطليق" بسيطرة اللغة النثرية، مع أن كلتايهما تنتميان في أسلوبهما التعبيري إلى مستوى الكلام الحرفي.

10-تتسم الجمل في "البحث" بطولها، وتعقيد تركيبها، في حين، نجدها في "التطليق" موجودة، بسيطة عموما.

11-تعد "الصغة" في كلتا الروايتين هي نواة الجملة، وليس الفعل. ومرد ذلك إلى أن جوهر البنية السردية في كلتيهما لا يقوم على مبدإ الصراع الدرامي، كما كان الحال في الأدب الروائي الكلاسيكي.

12-سيطرة سجل الكلام الحرفي في كلتا الروايتين، إلا أنهما تختلفان في تغليب مستوى على آخر من مستويات الكلام الحرفي، إذ تجد في "البحث" حضورا قويا للمستويات الثلاثة (المطلق، التقييمي، البلاغي). في حين يبرز في "التطليق" المستويان التقييمي والبلاغي فقط.

تلك هي أهم النتائج التي أفضت إليها هذه الدراسة المقارنة، أجملناها إجمالا، وهي تمثل خلاصة الفصول جميعا، إذ تكشف في مضمونها عن مظاهر عدة للائتلاف، وأخرى للاختلاف بين "بروست" و"بوجدرة" تؤكد الترابط البنيوي للشعريتين على أكثر من مستوى، دون أن يعني ذلك تميزهما في التفاصيل والجزئيات.

ملحق

ملخص لرواية "بحثا عن الزمن المفقود"
لمارسيل بروست

الجــزء الأول:

أ –جوار آل سوان

ب– في ظل صبايا بعمر الزهور

أ-جوار آل "سوان"

القسم الأول: كومبراي (Combray):

***إفاقة في "تونسونفيل" (Tansonville):**

في إحدى صباحيات سنة (1902)، وقد استيقظ في غرفة من قلعة "تونسونفيل" حيث كان يقيم في ضيافة السيدة (De Saint-loup) التي أحبها يوما، والتي لم تكن إلا ابنة السيد "سوان"، راح يسترجع ذكريات طفولته. لقد جاء لقضاء عطلة في "كومبراي"، القريبة جدا من "تونسونفيل". راح يستذكر الصعوبات التي كانت تعتريه حين يقبل على النوم، وكذلك مخاوفه الليلية. ثم أخذ يستحضر مختلف الغرف التي نام بها طوال حياته، وما كان يحسه، في كل مرة، من عناء كبير أحيانا في اعتيادها، لكنه قبل كل شيء، باتجاه "كومبراي" لا "تونسونفيل"، كان يطل على ماضيه.

***عاداته في "كومبراي":**

تقع هذه الأحداث حوالي سنة 1890، عند أخت جدته. يتذكر الراوي أشعة مصباح سحري والقبلة الأمومية، كل مساء، التي كانت تعينه على النوم. كانت العائلة تستقبل أحيانا جارا لها، يسمى السيد "سوان"، لكن كان على الطفل/الراوي أن يبادر إلى النوم قبل رحيل الزائر، مما كان يؤخر عليه، وبشكل مكدر، العادة التي ألفها: قبلة أمه.

***مساء أليم:**

ذات مساء، زارهم السيد "سوان"، وحال حضوره دون تلقي الطفل "مارسيل"(*) للقبلة المعهودة، إذ أرسلوه إلى النوم، لكن النوم استحال عليه هذه الليلة. ومع أنه أرسل مع الخادمة/الطباخة "فرانسوز" (Françoise) رسالة إلى أمه

---

* الراوي يسمى "مارسيل" تماما مثل الكاتب مما جعل النقاد يذهبون إلى اعتبار رواية: "بحثا عن الزمن المفقود" ضربا من السيرة الذاتية.

يتوسل فيها إليها، أن تأتي لتقبيله، إلا أنه لم يتلق أية إجابة. حينئذ، قرر الطفل أن ينتظر أمه واقفا، بالقرب من النافذة، ريثما تصعد هي أيضا للنوم. أخيرا، ينصرف "سوان"، ثم يصعد الوالدان نحو غرفتهما، وتحت نظرات الأب الغاضبة، يرتمي الطفل في أحضان أمه، ليكتشف المفاجأة الكبرى أن أمه تعاشر أباه. هذه المرة، لا تكتفي الأم بأن تقبّــل طفلها، بل ستمضي معه جزءا من الليل، لتتلو عليه بصوت عال إحدى روايات (Champêtre) المشهورة ،المعنونة بـــ(François le Champi)[1].

***كعكة منقوعة في الشاي، تبعث الماضي فجأة:**

بعد ذلك بفترة طويلة، في عهد يصعب تحديده، لكن يمكن مقاربته شيئا ما بالفترة التي تسبق الحرب العالمية الأولى (1914–1918)، إذ يعيش الراوي تجربة مدهشة. كانت مناسبة غير متوقعة أن يرى ماضيه ينبعث فجأة بينما كان يظن أنه قد اختفى إلى الأبد، على الرغم من المجهودات المبذولة لاستعادته بواسطة التذكر الإرادي. هذه الظاهرة حدثت ذات شتاء، في "باريس" (Paris)، أثناء عصرونية (Goûter): فالمتعة الطيبة التي أحسها وهو يأكل كعكة صغيرة (Madeleine) منقوعة في الشاي، أعادت له الأحاسيس نفسها التي كانت تنتابه سابقا، وتحديدا عند خالته "ليوني" . حينما ارتدت إليه طفولته رأى مدينته الصغيرة "كومبراي" تنبعث فجأة في ذاكرته اللاإرادية . ها هي الكنيسة والشوارع المألوفة و منزل الخالة "ليوني" وغرفته. هاهي الطباخة "فرانسواز" وتعليقاتها، هاهي زجاجيات الكنائس (Les Vitraux) البراقة، والسجادات الدينية، وقبور الكهان القدامى، وبرج الجرس الذي تشبه سقوفه الأردوازية المتوهجة

---

[1] Sand : (Aurore Dupin, Baronne Dudevant dite George), Paris 1804 –Nahant 1876 femme de lettres française. Sa vie et son œuvre évoluèrent au gré de ses passions (J/ Sandeau, Musset, P. Larouse, Chopin) et de ses convictions humanitaires. Auteur de romans d'inspiration sentimentales (Indiana 1832 –Lelia, 1833) Sociale (Le compagnon du tour de France, 1840, Consuelo 1842-1843) et rustique (la Mareau diable, 1846, françois le champi, 1847-1848, la petite padette, 1849), elle a laissé une importante autobiographie (Historié de Ma vie, 1854-1855) et une immense correspondance.

Georg Sand. Par A. Charpentier (Musée Camarolet Paris) Le petit Larousse illustré 2005, 100ème éditionp. 1709.

شمسا سوداء. في "كومبراي"، كانت أسرة الراوي تعرف جميع الناس، لكنها لم تكن تستقبل منهم إلا القليل مثل المهندس المتعاظم الخجول (Legrandin)، والصديقة القديمة للخالة (Eulalie)، أو السيد الكاهن.

وفي أيام الآحاد، كانت المائدة تجهز بأفخر المأكولات... حتى في فصل الصيف، كان بيت الخالة "ليوني" مشبعا بالبرودة، مما كان يضطر الراوي/الطفل الذي يقرأ بِنَهَمٍ، إلى مغادرته للاستظلال تحت شجرة القسطل (Marronnier) للقراءة. كان الروائيون، بالنسبة له، هم الذين يشحنون أحلامه. برغوت (Bergotte) مثلا، الكاتب الكبير، صاحب الموضة، كان بالنسبة إليه هو الفنان النموذج، الذي تثري جمله المركبة، المغتنية بالاستطرادات، العقل. وهو مستحسن أيضا عند السيد "سوان"، الذي لا يدخر جهدا في تبرير هذا الحكم لوالدي الراوي/الطفل، اللذين كان يحيطان آراءه باحترام كبير. لكن ارتيابه تجاه ما يتعلق بالفن بشكل عام صدم قليلا ما الطفل الذي كان قد بدأ يولي ابنته (Gilberte) اهتماما خاصا، من خلال حديث أبيها "سوان". ها هو الآن مستعد ليحب هذه الصبية التي لم يرها قط. جميع أيام "كومبراي" كانت غير مشمسة، وغالبا ما تتهاطل الأمطار لاطمة المربعات الزجاجية للنوافذ. وفي ظل أجواء كهذه، كان ينبغي عليهم أن يثرثروا حتى يصرفوا الوقت، كان السيد الكاهن يأتي ليُحَادِثَ الخالة "ليوني" وصديقاتها عما يعلمه عن كنيسة (Saint-Hilaire)، وكهانها ورهبانها (Les Guermantes). هكذا تمضي الأيام في "كومبراي" رتيبة ولا يكسر رتابتها إلا مجيء الربيع.

في إحدى هذه السهرات الربيعية، خرجت العائلة للتجوّل. كان الطفل يستمرئ منظر الزعرور (Aubépines) الذي يزين الكنيسة. وفي هذه الجولة تعرف إلى سيد يدعى (Vinteuil)، مدرّس قديم للبيانو، كان مصحوبا بابنته التي تراءت له كصبية مسترجلة . وفي العودة، مرّوا بطريق المسيح المصلوب

(Calvaire). كانوا، أحيانا، يصلون حتى الجسر، ثم يعودون تحت ضوء القمر الساطع عبر شارع المحطة. تظاهر الأب بأنه ضل الطريق وتاه، لكنه في النهاية اقتاد الجميع إلى المنزل، وقد انفجروا ضحكا عندما تعرّف الطفل على باب حديقة المنزل. أما الخالة "ليوني"، فلم تكن تستطيع المشاركة في هذه الجولات، بسبب مرضها. وبالنسبة للطباخة "فرانسواز"، فقد كانت تقتل الدواجن بوحشية، وتسوم الفتاة التي تساعدها سوء العذاب، هذه الفتاة التي تشبه حسب رأي السيد "سوان" لوحة (Charité) لـــ(Giotto).

***جانبا "كومبراي":**

هناك حول "كومبراي" جهتان للتجول، جهة (Meseglise) و جهة (Guermantes)، كان الراوي يعتقد أنهما متباعدان بمسافة طويلة. وتدعى جهة (Meseglise) أيضا جوار آل "سون" (Côté de chez Swann) لأن الوصول إلى الغابة يقتضي المرور بالطريق المحاذي لملكية "سوان" إلى "تونسونفيل" (Tansoville). هذا الطريق، كانت عائلة الراوي تتفاداه، حتى لا تلتقي بالسيد "سوان". ومع ذلك، قررت العائلة في أحد الأيام، المرور بمحاذاة حديقة "تونسونفيل"، لأنه تناهى إليها خبر غياب كل من السيدة وكذا الآنسة "سوان"، اللتين سافرتا إلى "ريمس" (Reims). حينها اكتشف الطفل مفاتن الحديقة: أزهار "الليلج"(Lilas) و"الكابوسين"(Capucines)،ومنحدرا صغيرا محفوفا بـــ"الزعرور". وفي هذا اليوم أيضا، تراءت للطفل في إحدى ممرات الحديقة صبية صهباء، سرعان ما أغرم بها (كان يبلغ حينها من العمر 12 سنة، بتاريخ 1892). إنها "جلبرت" (Gilberte)، ابنة السيد "سوان" ،كانت تتجول مع سيدة، تلبس لباسا أبيض، هي أمها، ورجل مجهول، كان يحدق مليا في وجه الطفل/الراوي. هذا المجهول هو –حسب رأي جده– عشيق لـــ"أوديت سوان". أخذ الطفل يحلم باسم

"سوان"، ويقول ذارفا دموعه: "وداعا للزعرور" في أعقاب مغادرته إلى "باريس" (Paris).

من ناحية أخرى يشير الراوي من خلال استذكاراته إلى أن منزل الموسيقى "فانتاي" يقع هو أيضا في جهة (Meseglise). وكانت تروى قصص فظيعة حول علاقة مشبوهة بين ابنته وصديقة لها أكبر منها سنا. لكن "سوان" كان يدافع عن "فانتاي" ويمتدحه. في تلك الفترة التي تستقطب ذاكرة الراوي، كانت الخالة "ليوني" قد توفيت، وكان هو قد بلغ الرابعة عشر من عمره. وكان باستطاعته أن يتجول وحده حول "كومبراي". كان يحلم بالحب مع قروية، وبِمُتع خيالية على الطريقة "الروسوية" (J.J. Rouseau) في غابات "روسنفيل" (Roussainville). ومما يستذكره أيضا ذلك المشهد السادي الذي جرى بين ابنة "فانتاي" وصديقتها أمام قبر أبيها في تجاوز أخلاقي صريح.

أما الجهة الأخرى من "كومبراي"، فهي جهة (Les Guermantes)،و هم عائلة لم يتأتى للراوي أن يطال حدود ملكيتهم، مما جعله يرسم لهم صورة أسطورية، منافية للواقع. وهكذا أخذ يحلم بهذه السيدة "دوجرمونت"(De Guermantes) التي يتحدث عنها الناس في "كومبراي". ولأول مرة، أخذ يفكر بأن يصبح كاتبا. لكن مع الأسف، كان يعتقد بأنه خلو من العبقرية، فتخلى نهائيا عن الأدب، على الرغم من وثبات خياله. هناك في الكنيسة، رأى الصورة الحقيقية للسيدة "دوجرمونت". وأمام شعوره بالخيبة من صورة هذه المرأة، حمراء الوجه، وغير الأنيقة، أخذ يختلق صورة دوقة مثالية، ويتعشقها.

القسم الثاني: غرام "سوان" (Un amour de Swann):

***استقبال عند "آل فردوران" (Les Verdurin):**

يرتد الراوي بعيدا في الماضي، قبل ميلاده الشخصي نحو 1880، ليعيد بناء قصة غرام جارهم بـــ "كومبراي": "سوان"، الذي كان يتردد على بيت الخالة "ليوني" أحيانا. فـــ "سوان" هذا، لم يكن قد تزوج بعد. والراوي يحدثنا عن قصة "غرام" حدثت لهذا المترف الأنيق الذي عرف كثيرا من النساء في حياته.

تدور أحداث هذه الرواية–التي يصفها النقاد بكونها رواية داخل رواية في "باريس". وتبدأ من بيت السيد والسيدة (Verdurin)، إحدى العائلات البرجوازية الثرية التي تستقبل الفنانين كثيرا وتعتز بدعمها لهم بالمساعدات المالية،. وحتى تكون جزءا من عصبتهم، ينبغي عليك أن تبدي إعجابك، على غرارهم، بشاب: عازف "البيانو"، يعزف موسيقى "فاغنر" (Wagner)[1]. من بين هؤلاء "المؤمنين" – كما تطلق عليهم السيدة "فردوران"– هناك امرأة من طبقة متوسطة، تدعى "دوكريسي"(De Crécy)، السيدة "فردوران"، كانت تستأنس إليها بمناداتها بـــ"أوديت" (Odette). وعندما تعرفت هذه الأخيرة إلى سيد يدعى "سوان " استأذنت مضيفتها لتقدم لها صديقا جديدا أثناء حفلة مسائية. لم تكن "أوديت" من النوع النسائي الذي يحبه "سوان". كان في تلك لمرحلة، في الثلاثين من عمره، ويملك خبرة عاطفية كبيرة. لكن "أوديت" عرفت كيف تستميله بامتداح تذوقه الفني للرسم، والتنويه بالرسام الهولندي المشهور (Ver Meer de Delf) تحديدا، الذي كان يُزمِع إعداد دراسة حوله. كانت، إلى حد ما، جميلة. لكن مع ذلك كانت تملك قدرة على التأثير، ووصلت في النهاية إلى احتواء جميع

---

[1] Richerd Wagner : (1813-1883)
22 Mai 1813 Richard Wagner naît à Leipzig, meurt à Venise, au palais Vendramin- Calergi 13 fevrier 1883 (auteur : Christain Merlin).
*Poête et théoricien Wagner met son géniaux service d'un vaste projet théorique, philosophique, mythique et mystique. Sa technique de somposition est tout entière vouée à la construction d'une entité artistique englobant poesie, musique et théâtre denommée « œuvre d'art unifiée » (Gesamt Kunstwerk), qu'il expose dés 1849 dans l'oeuvre d'art de l'avenir. Auteur de ses Livrets, Wagner envisage comme un lieu d'initiation, un drame total où le texte devient musique, la musique action et l'action théâtre (auteur : Alain Féron).
*Le « cas Wagner » comme disait Nietzsche, est un cas Limite est un cas unique (auteur : Marcel Schneder) Universalis : 9.

أحلامه. ومع أنه سليل المجتمع الباريسي الحق، إلا أنه ترك نفسه ينقاد إلى صالون "آل فردوران" المبتذل.

هكذ يعيدنا الراوي إلى سنة 1879 –تاريخ انعقاد قران والديه– فيستعرض لنا الوسط "الفردوراني" لهذه الحقبة التي لم يعشها طبعا. ومن بين من يذكرهم ضمن هذا الوسط: طبيب هو الدكتور "كوتار" (Cottard)، وعازف البيانو المحظي، والرسام السيد "بيش" (Biche) الذي كان يحظى هو الآخر بأفضال السيدة "فردوران".

ترك "سوان" انطباعا حسنا في نفس السيدة المضيفة، حين قدمته إليها "أوديت". وحصل بعدها على دعوة مع "أوديت" لزيارة ورشة السيد "بيش". لكن الراوي رسم لــ السيدة "فردوران" صورة قاسية، فضة، وهي تشرف في مجلسها على جميع ضيوفها للاستمتاع بالموسيقى.

***العبارة الموسيقية الصغيرة لــ"فنتاي" (Vinteuil):**

أخذ "سوان" مجلسه بالقرب من "أوديت"، وراح يصغى بانفعال للسوناتة التي أسلمته لتأمل عميق في طبيعة الموسيقى، هذا الفن اللامادي. وأعادت إليه ذكرى عبارة موسيقية، سمعها العام الماضي، ومنحته حينها انطباعا بأنه يلامس حقائق لامرئية. إنها العبارة نفسها التي شرع في سماعها من جديد. قيل له إن مؤلفها هو موسيقي يسمّى "فنتاي". ومن جانبه، أخذ يشرح "لــ"أوديت" كيف أنه وقع مغرما بهذه "العبارة الصغيرة". الجميع أخذ يعلق عليها. ثم تذكر بأنه يعرف مدرسا مغمورا بالبيانو يدعى "فنتاي"، لكنه لا يستطيع الاعتقاد بأنه هو مؤلف هذه السوناتة، لأنه أشيع أن "فنتاي" هذا مريض، ومهدد بالجنون.

عُدّ "سوان" مؤمنا" (Fidel)، بحيازته على إعجاب "آل فردوران". ومع ذلك، فقد أدى به حديثه يوميا –دون أي تباه منه– عن علاقاته الباريسية الراقية إلى الشعور بالامتعاض تجاهه من قبل "العصبة"، ففقد عندهم بعض ألقه . وعليه

لم يعد يواصل المشاركة في سهراتهم الليلية حيث كانت تتاح له الفرصة لمعاودة الاستماع إلى سوناته "فنتاي" التي غدت المقطع الرمزي لغرامه بـــ"أوديت".

***فعل "كاتليا" (Catleya):**

صحب "سوان" "أوديت" إلى منزلها، إثر تلك السهرة، ليقضي معها بعض الوقت. ناولته الشاي، وأرته أحواض زهور "الأوركيدا (Orchidées) وخصوصا "الكاتليا" (Catleya)، التي كانت تتعهدها بعناية خاصة. وأثناء زيارته الثانية لها، ذهل للتشابه القائم بينها وبين وجه "زيفورا" (Zephora)، ابنة جيترو" (Jethro)، ذلك الرسم الجداري، في كنيسة "سيكستين" (Sextine)، بـــ"الفاتيكان". تلقى عدة رسائل منها، وخاصة رسالتها المؤرخة في 18 ديمسبر 1879، يوم احتفال (باريس–ميرسي) (Fête de Paris Murcie) المقدم لضحايا "ميرسي" بـــ"إسبانيا". بعد مدة، ذهب إلى صالون "آل فردوران"، معتقدا بأنه سيجدها هناك، لكنها كانت قد غادرت الصالون مبكرا، مما حدا به إلى البحث عنها في الشوارع والأماكن العامة لمدينة "باريس"، وبعد تطواف طويل ومضن، عثر عليها مصادفة في أحد الشوارع، فاقتادها معه في العربة التي كانت تقله إلى بيتها.كانت تحمل معها باقة من زهور "الكاتليا". لكن انحراف العربة بفعل عائق، أدى إلى زحزحتهما قليلا عن مكانيهما، وانفلات الأزهار، فانتهز الفرصة وتغلب على خجله، وأخذ يجلّس الأزهار على صدرها، وهي متكئة عليه ويزيل ما تناثر من لقاح الزهر على ثيابها. هذه الحادثة انتهت بـــ"سوان" إلى امتلاك "أوديت" جسديا. ومعها تحولت عبارة "نفعل كاتليا" بالنسبة إليهما كعاشقين إلى استعارة ترمز إلى "ممارسة الحب".

تطور عشق "سوان" لـــ"أوديت"، فصار يأتيها إلى البيت غالبا، في شارع (La Perouse). كانت تعزف له، بطلب منه، على البيانو، سوناتة "فنتاي". وعلى الرغم من أنها لم تكن تعزف جيدا، إلا أنه كان يستمع إليها بنشوة. لقد صار

مغرما بها، مجنونا. لم يكن يكترث لكل ما كان يقال له عن هذه المرأة الفتية التي يرعاها. لم يكن يرى شيئا من ابتذالها. إنه بخلاف ذلك، صار يتبنى تذوقها للأشياء، يرى الحياة بمنظارها، يحب كل ما تحب حتى "آل فردوران". كان يعتقد أنه يعيش "الحياة الحقيقية".

***تراجع مكانة "سوان" عند "آل فردوان":**

لم يعد "سوان" محتملا عند "آل فردوران" ولا منظورا إليه بوصفه "مؤمنا" حقيقيا. وذلك عندما أخذ يستشعر بأنه رجل ثقافة متميز. لذلك فضلوا عليه مثلا الكونت "فورشفيل" (Forcheville)، الذي أدخل إلى هذا الوسط عن طريق "أوديت" أيضا. إن سقوطه قريب. فأثناء مأدبة عشاء، حيث شارك كل من الدكتور (Cottard) "كوتار" والبروفيسور الجامعي "بريشو"(Brichot) المتحذلق، المغترّ بعمله المبتذل، و"فورشفيل" ، في لعبة الكلمات المعتوهة، تجمد "سوان"، صاحب الذوق الرفيع أمام "كلمات" هؤلاء الحمقى، ورفض أن يجيب على الأسئلة الخبيثة التي كانت تطرح عليه، دون أن يأخذ حذره من التافه "فورشفيل".

بعد انصراف كل من "فورشفيل" و"سوان"، أخذ من بقي في الصالون ينتقدون بشدة "سوان"، لكنه لم يكن يعرف بعد أن صورته قد انحطت في نظر "آل فردوران".

***ميلاد الغيرة:**

كان "سوان" يغدق هداياه على "أوديت"، مما جعلها تعيش حياة مترفة، معتقدا أنه اكتشف الحب الحقيقي، لكن "أوديت" كانت تختلق الذرائع لتفاديه، مما جعله يرتاب في أمرها. ذات مساء، ترجته أن ينصرف من بيتها، لكنه ارتد في نصف الطريق مدفوعا بفضول الغيرة. رأى في شارع (La Pérouse) نافذة واحدة مضاءة، تردد في طرقها، ثم طرقها، لكن أحدا لم يجب. أعاد الطرق مرة

أخرى، ليجد نفسه وجها لوجه مع سيدين اثنين: لقد أخطأ المنزل. ومع ذلك تضاعفت غيرته ومعها تضاعف عذابه. كان يلاحظ النظرات المتبادلة بين "أوديت" و"فورشفيل" عند "آل فردوران". في أحد الأيام، بعد منتصف النهار، جاء لزيارة خليلته على غير موعد، في ساعة غير اعتيادية. دق الجرس، ظن أنه سمع وقع خطوات في المنزل، لكن أحدا لم يفتح الباب. عاد لزيارتها مرة أخرى، فوجدها في البيت؛ كانت تبدو مرتبكة أمام مطالبته إياها بتبرير موقفها. ومع أنها لم تتكر أنها كانت موجودة في المرة السابقة؛ إلا أنها لم تقدم له أي تفسير. كان "سوان" يتألم، لكنه أمام هذه المرأة التي يحبها، والتي تشبه وجه "زيفورا" في الرسم الجداري للرسام "بوتيشلي" (Bottecelli)، لم يمعن كثيرا في التحقيق معها. كان يرفض حتى في نفسه أن يسألها لماذا، بعد الرنة الأولى للجرس، سمع وقع عربة تبتعد؟. انصرف من عندها، حاملا معه بعض الرسائل التي طلبت منه إيداعها في البريد. إحدى هذه الرسائل كانت لـــ"فورشفيل" .وكان باستطاعته أن يقرأ نص الرسالة، الذي لم يتضمن أي شبهة، لأن غلافها كان رقيقا. لكن الغيرة كانت تمتلك جميع كيانه.

***إقصاء "سوان" من الوسط الفردوراني:**

بعد شهر من هذه الأحداث العاطفية، ذهب "سوان" إلى حضور مأدبة أقامها "آل فردوران" في جزيرة الإوز لغابة "بولونيا" (L'île des Cigognes du Bois de Boulogne)، بـــ"باريس"، وقبل أن يغادر مضيفيه، سمعهم يتحدثون عن خرجتهم إلى مدينة (Chaton) "شاتو"، التي لم يكن مدعوا إليها. لم يكن بإمكانه أن يمنع "أوديت" من المشاركة في هذه الخرجات، لأنهم هم الذين اقتادوها معهم من شارع (La Perouse) "لا بيروز". أخذ يتخيل ذلك المرح "المترف" الذي كان يخيم على "شاتو" "آل كوتار"، و"آل بريشو"، لكن كيف له أن يخلص "أوديت" من

هذا العالم؟ اكتشف أن الحياة الحقيقية ليست إطلاقا تلك التي تعاش عند "آل فردوران".

أطلق لنفسه العنان، خلال حديث نفسي، في شتم هذه المرأة الشرسة "فردوران"، هذه القوادة التي تحمل اسما، هو نفسه شنيع. إنه أمر واقع: لقد أقصي من "العصبة". حاول عبثا أن يتوسل لـــ"أوديت" بأن تتخلى عن الخروج إلى "شاتو". لكنها، بالعكس، تبعت "آل فردوران" إلى (Saint-Germain) "سانت جارمانت" و "شاتو" و"ميلان" (Meulan) و" درو "(Dreux) و "كومبيان" (Compiègne)و"بيارفو"(Pierrefonds). فكر في الزواج بـــ"أوديت" ثم كرهها. كان يتمنى أن يذهب معها إلى "بيروت" ليستمعا إلى "فاغنر" (Wagner)، لكن "أوديت" رفضت كل شيء. وعلى الرغم من شكوكه، وعذاباته، ظل كالمسحور سجين هذا المرض الذي يسمى الحب.

***ابتعاد أوديت":**

"سوان" غير قادر على التسليم بالواقع، واقع ابتعاد "أوديت" عنه. ذهب ليستشير خال الراوي: "أدولف (Adolphe)، الذي نصحه بالتحرر من هذه المرأة التي عرفها جيدا خلال مرحلة من حياتها الغرامية في "باد" (Bade) أو "نيس" (Nice). لكن "سوان"، على العكس من ذلك أخذ يختلق لنفسه رواية يحوّر من خلالها صورة لتلك التي يحبها دائما على نحو جليل. ومع ذلك فإن أوديت هي التي ستهدئ شكوكه بأن تخبره أن السبب في عدم استقباله كما كانت تفعل من قبل هو ترددها على صديقة لها. أما هو فصدّق بأنها ما زالت تحبه.

***السهرة عند السيدة "دوسانت إيفرت" (De Saint-Euverte):**

قبل "سوان" المشاركة في سهرة موسيقية، أقامتها المركيزة (De Saint-Euverte)، مع أنه كان قد ابتعد عن الحياة الاجتماعية. بدا له الضيوف بشعين

كالخدم، على الرغم من نظاراتهم، وربطات العنق البيضاء. خلال السهرة عزفت مقطوعات كل من (Cluck) و(Liszi) و(Chopin).

كان "سوان" يتألم من رداءة هذا الوسط، لكنه لا يستطيع الانصراف مبكرا. وفجأة، كما لو أن "أوديت" قد ظهرت، أخذ عازف الكمان، يعزف سوناتة "فنتاي"، التي تتضمن "العبارة الصغيرة" المشهورة. وبواسطة ظاهرة التذكر اللاإرادي، راح يسترجع بألم ذكريات السعادة الغرامية، ورأى كل شيء: الأزهار، الرسائل، رائحة مكواة الشعر عند المزيّن، لهجة "أوديت" عندما وجدها ليلا في شارع الإيطاليين. وأمام هذه السعادة المفقودة، تراءى له شقاؤه، فراح يمعن النظر في هذه القدرة الاستحضارية لعازف الكمان، وتأمل الموسيقى التي تصل إلى حد تشخيص التعاسة، تساءل عما إذا كان للعبارة الموسيقية وجود إنساني، وماهية مادية. اختفت "العبارة الصغيرة" لحظة ليتحاور البيانو مع الكمان، ثم عادت كقوس قزح، قبل أن تتلاشى . الآن فهم "سوان" بان "أوديت" لن تعود إليه أبدا. سيستدرك إذن دراسته حول "فارمير" (Ver Meer). لكن كيف له أن يغادر "باريس" إذا كانت "أوديت" موجودة بها.

***انكشاف الأمر واعتقاد سوان بأنه قد تحرر:**

بلغته رسالة مجهولة، تؤكد بأن "أوديت" إن هي إلا امرأة لعوب، وبأنها كانت عشيقة "دوفورشفيل" خصوصا، وبأنها تمارس السحاق، وترتاد حتى بيوت الدعارة. قرر أن يسألها عن حقيقة الأمر، لكنها أقسمت له بأن كل ذلك كذب وافتراء، ماعدا مسألة "فورشفيل". راحت تغازله.و بعدها خرجت في رحلة بحرية مع "آل فردوران". أخذ حبه "لــ"أوديت" يتضاءل، ولم تعد تنتابه الغيرة

إلا في المنام. وبشيء من الفظاظة، اعتقد بأنه أهدر سنوات من حياته في حب امرأة، لم تكن حتى من "صنفه"[1].

القسم الثالث: أسماء البلدان: الاسم Noms de pays : Le nom

***الحب الأول: "جلبرت" (Gilberte):**

عندما كان الراوي يستحضر الغرف التي نام بها طوال حياته –أشرنا إلى ذلك من قبل– توقف بالأخص عند تلك التي كان يشغلها، صيف عام 1897، بـــ"بالباك" (Balbec)، المطلة على الشاطئ النورمندي –وقد تحدث (Legrandin) عن هذا المكان كأنه بلدة "فنيستار" (Finistère) الساحرة. كما أن "سوان" أشاد بكنيستها. لكن الواقع خيب الراوي . فقد حدثه والداه أيضا عن رغبتهما في اصطحابه إلى اكتشاف الشمال الإيطالي. فالأسماء النورمندية والسماء الإيطالية، وخصوصا "فونيس" (Venise)، و"بارم" (Parme)، و"فلورنس" (Florence) برنينها ولّدت في نفس المراهق/الراوي صورا مدهشة، لكن مع الأسف فإن حالته الصحية لم تكن تسمح له آنذاك بالذهاب مع والديه، لذلك اضطر للمكوث بـــ"باريس".

هذه التفاصيل من الحياة الماضية هي سابقة في الزمن لإقامته الأولى بـــ"بالباك" (Balbec) سنة 1897. ففي موسم الربيع لسنة 1895، في الحديقة العامة (Champs-Elysées)، تعرّف إلى "جلبرت" –أول حب في حياته–. ثم جاء الشتاء، ومعه الثلج والصقيع. ذات يوم، رأى الصبية مرة أخرى عندما ذهب إلى جسر "الكونكورد" (Concorde) ليتأمل النهر المتجمد. أهدته "جلبرت" عقيقا يشبه لون عينيها، وأعارته كتيّـــبا لـــ"برغوت" (Bergotte) عن "راسين" (Racine). كان كل ما يتعلق بـــ"جلبرت": اسمها، لقبها "سوان" يسعده. وبما أن

---

[1] هكذا تختتم رواية "غرام سوان"، لكنا نعلم بأن هذه القصة لم تنته بهذه الصورة المقتطعة جزئيا.. لأن "سوان" سيتزوج بـــ"أوديت" ويضفي الشرعية على ابنتهما "جلبرت".

"سوان" هو أبو حبيبته، فقد غدا بالنسبة إلى الصبي العاشق شخصية جديدة، اكتشف بساطتها وطيبتها. لكن "جلبرت" كان لها رد فعل مخيب، إذ أعلنت له بفرح اتخذ شكلا قاسيا أنها لن تعود إلى (Champs-Elysées) قبل الفاتح من جانفي القادم 1896 .ومع ذلك، كان يأمل، عبثا، أن تكتب له، على الأقل، رسالة. كان يتعزى بقراءة "برغوت"، صديق "جلبرت"، ويختلق حوارات داخلية معها على الرغم من إقراره بأنها تختلف في حبها له. كان سعيدا بالعلاقة الطيبة التي تجمع بين والديه والسيد "سوان". وحين كان يتجول مع الخادمة "فرنسواز" في غابة "بولونيا (Bois de Boulognes)، كان يبطئ الخطى عند الممرات التي يعرف بأن السيدة "سوان" تمر بها، في موكب كبير. في حين، ظل الناس يسمونها باسمها الذي كانت تحمله غداة زواجها الأول: "أوديت دوكريسي" (Odette de Crécy). كان يحييها عندما يراها تمر، على الرغم من كونها لا تعرفه البتة. وبعد سنين عديدة، في خريف سنة 1913، زار الراوي غابة "بولونيا" وراح يستمتع بمشهد الأشجار، ثم اجتاز ممر "الأكاسياس" (Acacias)، حيث كانت تمشي أم "جلبرت" متبخترة. رأى من جديد سني مراهقته، لكن كل شيء قد تغير. في هذا المكان الجميل، لم تعد تمر هناك إلا السيارات. عبثا كان يأمل أن يرى ثانية السيدة "سوان"، لم يبق له من كل ذلك إلا الذكرى. لكن هذه الذكرى كانت تجلب له الحسرة لأن كل شيء تلاشى: المنازل والطرق والممرات المحفوفة بالأشجار كالسنين.

ب- في ظل صبايا بعمر الزهور

نحن في سنة 1895، كان "سوان" قد تزوج بـــ"أوديت"، وتلقى الراوي بحرج دعوة منهما لزيارة بيتهما إذ يمكنه أن يرى "جلبرت" أيضا.

جاء الشتاء، لكن عليه أن يتخلى لدواقع صحية عن السفر إلى جنوب "فرنسا" أو "إيطاليا"، واستعاض عن ذلك بزيارة "آل سوان"، حيث سعد بوجود

الكاتب الكبير "برغوت" (Bergotte) عندهم. مما جعله يستأنف بلا انقطاع مشروعه للكتابة، لكنه تخاصم مع "جلبرت" ولم يعد يذهب إلى الغابة إلا لرؤية السيدة "سوان" تعبر الممر هناك.

في صيف 1897 حيث كان يبلغ من العمر سبعة عشر عاما، تلقى أخيرا الإذن الطبي بزيارة "بلباك" المطل على الشاطئ "النورماندي"، حيث تعرف هناك إلى المركيز "دوسانت لو" (De Sainy-Loup) ضابط في حماية عسكرية بـــ"دونسيار" (Doncière)، ثم بعمه "بلاماد" (Palamede)، البارون "دوشارلوس" (Baron de Chordu) . على الشاطئ، شاهد عصابة من الفتيات الصبايا المرحات والرياضيات، وتعرف إلى إحداهن: "ألبرتين" (Albertine)، عند الرسام "الستير" (Elstir) بورشته حيث اكتشف رسما لـــ"اوديت سوان" في هيئة متنكرة، بعنوان: الآنسة النذلة (السافلة)"، (Miss Sacripant)، ومؤرخة بـــأكتوبر 1872. ولما انتهى الموسم الصيفي عاد إلى "باريس".

الجـــــزء الثاني:

*بجانب "جرمونت"

*"سدوم" و"عمورة"

*السجينـة

*"ألبرتين" المختفية (أو الـهاربـة)

أ– بجانب جرمونت Le côté de Guermantes:

الآن، صار الراوي يقطن بضاحية "سانت جرمان" (Saint-Germain) في قسم من فندق "دوجرمونت" (De Guermantes) كان يرغب في أن يتعرف إلى جارته الجديدة "لادوشاس دوجرمونت" (La duchesse de Guermantes)، لكن صديقه "سانت لو" (Saint-Loup) رفض أن يتوسط له للحصول على دعوة منها. ومع ذلك، فقد استطاع بواسطة صالون السيدة "دوفيلباريزي" (Mme de Villeporisés) أن يلج "العالم الكبير".

خلال شتاء (1898)، مرضت جدته، وتوفيت بعد ذلك بقليل. رأى مرة أخرى "ألبرتين"، وأخيرا حصل على دعوة عند "آل جرمونت" من الدوشاس (الدوقة) نفسها، لكنه شعر بخيبة الأمل من ذوقهم السمج، ومن رداءة هذا الوسط الأرستقراطي، ومن أنانيتهم واستهتارهم.

ب–سدوم وعمورة: Sodome et Gomorrhe

بارتدادة طفيفة إلى الوراء، يحكي لنا الراوي كيف أنه شاهد، قبل أن يخرج من بيته، تحركات شخصين مثليين يقتربان هما البارون "دوشارلوس" (Baron De Charlus)، و"جوبيان (Jupien) صانع الصُدر (Giliets) الذي يشغل محلا في ساحة فندق "دوجومونت". ثم يسترسل الراوي طويلا في تحليل حالة هؤلاء الذين يدعوهم بـــ"الرجال–النساء". ثم يسترجع لنا خيط الأحداث لسهرة أقيمت صيف عام 1899 حيث يصف لنا حفل استقبال دعي إليه عند الأمير والأميرة "دوجومنت"، تخللته أحاديث عديدة حول قضية "دريفوز" (Dreyfus)[1]

---

[1] Affaire Dreyfus, 1894-1906 : Passé en conseil de guere en 1894 pour intélligence avec l'Allemagne, le capitaine, Dreyfus est condamné grâce à de fausses preuves. Lorsque celles-ci sont découvertes, la dépense d'Alfred Dreyfus s'organise, c'est « J'accuse », l'article du romancier émile Zola, qui le 13 Ja,vier 1898, donne à l'affaire toute sa publicité. Les passions s'enflamment et ce plus encore à partir du suiside de l'officier Faussaire. Le colonel Henry, en aout. Le débat violent (Le catégorie d' »intellectuels » apparaît alors) va de pair avec l'agitation de rue « L'affaire Drey » appose les dreyfusards, dépenseurs des valeurs de Justice et de vérité, aux autidreyfusards, pour qui la vérité et la justice, doivent être sobordonnées aux intérêts supérieurs de l'état,

وخاصة أقوال "سوان" المدافعة عنه، وحول غراميات الشاب الجميل (الوسيم) "روبيردوسان لو. وعند عودته إلى البيت، انتظر "ألبرتين"، التي جاءت، لكنها سرعان ما انصرفت. ولأول مرة، أخذ يفكر في أن يحتجزها.

في ذكرى عيد الفصح (Pâques) لسنة (1900)، عاد إلى الفندق الكبير (Grand-Hôtel) لـــ"بلباك"، وعندما انحنى لحل رباط حذائه، ذكرته هذه الحركة لاإراديا بجدتة الراحلة.

أخذ يلتقي بـــ"ألبرتين"، وبدأت تنتابه بعض الشكوك حول سلوكاتها. كل شيء في "بالباك" :الفندق والكازينو، والشاطئ والقطار الصغير يسهم في جعلها مملكة للجنسية المثلية النسائية. إنها، بالإضافة إلى ذلك، بلاد "سدوم" أيضا كما يصرح "البارون دوشارلوس". تعرف الراوي إلى فتى عازف البيانو يسمى: "موريل" (Morel)، سمعه يعزف عند "آل فردوران" الذين استأجروا، غير بعيد عن "بلباك"، قلعة "راسبليار" (Raspelière). أوشك على قطع علاقته بـــ"ألبرتين"، لكنه في النهاية قرر أن يعود معها إلى "باريس" (Paris).

ج –السجينة:

أقامت "ألبرتين" مع الراوي بشقته الباريسية، وغدت بذلك أسيرة عشيقها، الذي كان يغمرها بالهدايا. لكنها، مع الأيام، تحولت إلى امرأة غامضة ولم يعد يفهم تصرفاتها، مما جعل الشكوك تسيطر عليه تجاهها. وأدت به غيرته المتعاظمة إلى مساءلتها بلا نقطاع عن حقيقة تصرفاتها، لكن بدون جدوى.

في مطلع سنة 1901 توفي الكاتب الكبير "برغوت"، و لم تخصص له جريدة الـــ"غولوا" (Le Gaulois) إلا مقالا مقتضبا لترجمة حياته. لكن الراوي تمنى لو يستطيع يوما أن يؤلف عنه كتابا لتخليد ذكراه. وفي مساء أحد أيام

---

dont l'armée est un pilier d'autant plus important que la revanche contre l'Allemagne est encore l'ordre du jour.
L'affaire Dreyfus signe ainsi l'émergence définitive d'un nationalisme aux accents antisemites le « Juif Dreyfys » obtient pourtant, en 1899, un second procès qui lui octoire (les circonstance).

فبراير لسنة 1901، أدى زيارة إلى "آل فردوران"، حيث استمع عندهم مغتبطا إلى عزف سباعي (Septuor) لــ"فنتاي". عاش لحظات استثنائية في دنيا الموسيقى السعيدة. وأسلمه تأمله فيما تبعثه الموسيقى في النفس من نشوة روحية إلى الاعتقاد بأن الفنان هو "مثل مواطن ينتمي إلى وطن مجهول" . غير أن هذه السهرة تكدرت في نهايتها إذ طرد "آل فردوران" الخادمة "سانييت" (Saniette)، وتخاصم "موريل" مع راعيه "شارلوس" بإيعاز من مضيفيه "آل فردوران". وفي طريق عودته إلى البيت، فكر في أن يخاصم "ألبرتين"، التي لا "يمتلكها" حقيقة، غير أنه عند وصوله، علم بأن أسيرته قد فرت.

د-"ألبرتين" المختفية الهارية:

أرسل الراوي صديقه "سانت لو" للبحث عن صديقته، لكن البحث لم يسفر عن نتيجة. بعدها بقليل، تلقي الراوي رسالة تخبره بأن "ألبرتين" قد قتلت نفسها إثر سقوطها من على صهوة حصان. لكن موتها التراجيدي لم يبدد، لهذا السبب، غيرته. أخذ يحقق في ماضي "ألبرتين". وشيئا فشيئا، توصل إلى يقين بأن "ألبرتين" كانت سحاقية. وتلزمه الآن شهور طويلة لنشدان ضرب من السلو ى وخلو البال. لذلك، قرر السفر، فاتجه تحديدا إلى "فونيز" (Venise) حيث علم هناك بزواج "جلبرت" مع "سانت لو". وعند عودته إلى باريس اكتشف بأسى عميق بأن صديقه "روبيرت دوسانت لو" ينتمي هو أيضا إلى فئة "الرجال-النساء" (Hommes-femmes).

الجــزء الثالث":

*الزمن المستعاد

الزمن المستعاد

القسم الأول:

*إقامة بـــ"تونسونفيل":

عندما يبدأ الجزء الأخير من رواية (بحثا عن الزمن المفقود) تكون قد مضت سنون مديدة منذ طفولة الراوي إلى حاضر (الزمن المستعاد)، فمع "جلبرت دوسانت لو"، التي أحبها يوما، والتي حل ضيفا عندها بـــ"تونسونفيل" (ملكية "سوان") أخذ يستعيد ذكريات الماضي. كان يخرج معها غالبا إلى التجوال في مناكب "كومبراي" لتجديد عهود الطفولة.

لاحظ أن وجه "جلبرت" قد تجعد من أثر السنين، لكنها ظلت كما هي، مثلما عرفها في "حقول الإيليزي" لم تتغير شخصيتها. وعلى عكس ما كان يعتقد طفلا، فقد وجد أن وجهتي "جرمونت" و"ميزيغيليز" متقاربتان، وليستا إطلاقا متباعدتين. استبد به الحنين لمعاودة رؤية كل شيء في "كومبراي". شعر بالخيبة وهو يكتشف أن المنابع السرية لـــ"فيفون" (Vivonne) ليست في الواقع إلا حوض غسيل مربع.

في أثناء جولاتهما، كانا يستعيدان لحظات معينة من طفولتهما. حدثته عن منحدر أشجار الزعرور، وعن الألعاب في "حقول الإيليزي "، وعن اهتمامها به حينذاك، كما حدثته عن زوجها "روبيرت دوسات لو" الذي لم يعد مهتما بها وعن غياباته المتكررة عنها. أما روبيرت" نفسه فلم يبد أي اكتراث لضيفه وصديقه عندما جاء ووجده عندهم. كان يذهب ويجيء خلال إقامة الراوي. يبدو أنه كان يعتقد أن عازف الكمان "موريل" يحبه. لم يكن يقبل الحديث عن انقلابه الجنسي، في حين كان يستطيب الحديث عن شخصيته العسكرية، وعن الاستراتيجيات العسكرية. كان قد قدم استقالته من الحياة العسكرية حين تزوج بـــ"جلبرت" .لم يتحرج الراوي في مساءلة "جلبرت" عن علاقتها بـــ"ألبرتين"،

لكنها أنكرت ما كان يشاع عن "ألبرتين" وعنها. ومع ذلك بدت "جلبرت" غامضة، غير ممكن إدراك أسرار شخصيتها.

***جريدة "الغونكور" (Goncourt):**

في سهرته الأخيرة عند "جلبرت"، ناولته عددا غير معروف من جريدة "الغونكور". استوقفته فقرة تتحدث عن سهرة عند "آل فردوران" بفندق "كي كونتي" (Quai Conti)، بـــ"باريس". قرأ أسماء أولئك الذين يعتقد بأنه يعرفهم مثل "كوتار" (Cottard)، و"بريشو" (Brichot)، ضمن ضيوف السهرة التي تمت في يوم مجهول بالنسبة إليه. توقف عن القراءة عندما أخذ النعاس يغشاه، وتساءل عما إذا كان الأدب، بعد كل هذا، قادرا على تمجيد ما هو منحط ورديئ. لكنه ما زال يعتقد بأنه لا يملك أي استعداد تجاه الأدب.

في الغد، كما كان مبرمجا لدواع صحية، لجأ إلى مصحة للاستشفاء.

***"باريس" في ظل الحرب:**

أثناء الحرب العالمية الأولى (1914–1918)، رجع إلى "باريس" مرتين، المرة الأولى في أوت (1914) بمناسبة زيارة طبية، التقى خلالها بـــ"سانت لو"، عائدا من "بلباك" (Balbec)، وبصديقه القديم "بلوش" (Bloch) الذي كان يظهر نزعة وطنية متطرفة. أما "سانت لو" الذي لم يكن قد جنّد بعد، فقد هاجم بشدة أولئك الذين لا يحاربون، وخاصة عمه " Duc" الخائن لزوجته والقاسي والبخيل أما بالنسبة لـــ"بلوش" (Bloch)، فعلى الرغم من قصر نظره، فقد نجح في الانخراط في الجيش، وسخر من أصحاب الرتب، المندسين وراء قياداتهم. لكن الوطني الحق، هو "روبيرت" المثلي الذي كان يؤمن بالقوة الجوية.

وفي سبتمبر لسنة (1914)، عاد الراوي إلى مصحته، ناشدا علاجه في العزلة هناك؛ ومع ذلك فقد سلّمه الطبيب رسالة من "جلبرت" التي عجلت في الالتحاق "بتونسونفيل" خوفا من طيران الأعداء الذي يهدد "باريس"، ظنا منها

أنها ستكون في مأمن هناك. لكن مع الأسف، فقد كانت "تونسونفيل" في قلب المعركة، غير بعيد عن ميدان العمليات العسكرية. وراحت تخبره كيف أنها أجبرت على إيواء قائد ركن ألماني حين سقطت "تونسونفيل" في يد الألمان. بعدها بشهور، تلقى رسالة من "روبيرت"، وهو في جبهة القتال، يحيي ويمجد من خلالها المقاتلين من صفوف الشعب، الذين يحاربون العدو ببطولة، ويخبرة فيها بمقتل ابن "فوقوبير" (Vaugoubert)، الذي عده بطلا حقيقيا، وكذلك مقتل خادم غرفته.

أما المرة الثانية التي زار فيها "باريس"، فكانت سنة (1916)، أي بعد عامين من الزيارة الأولى. حينها وجد رسالة جديدة من "جلبرت" التي ادعت فيها أنها ذهبت للدفاع عن "تونسونفيل"؛ ومن خلالها أخبرته أن معركة رهيبة اندعلت في "ميزيغليز" (Méséglise) واستمرت طوال ثمانية أشهر، وأن منحدر الزعرور لم يعد موجودا قط، وأن حقل القمح الشاسع الذي كان ينفذ منه صار يسمى بعد الآن "الناحية 307" . وأخبرته أيضا أن "كومبراي" احتلت مدة عام، فتارة تسقط في أيدي الألمان، وتارة أخرى في أيدي الفرنسيين. وختمت رسالتها بالاشارة إلى أن سيرتها البطولية قد لاقت ثناء حسنا، وأنهم يتحدثون عن منحها وساما.

في اليوم الموالي، قدم "سانت لو" إلى "باريس"، في إجارة قصيرة. أحس الراوي بأنه يرى شخصا عائدا من وادي الموتى، شكلا من الموت، مؤجل التنفيذ، تجاذبا الحديث حول مجريات الحرب، ومشاهدها الليلية، من طلعات جوية، وأصوات صفارات الإنذار، وأزير الطائرات، كما انتقدا جبن "آل جرمونت" الذين يمكن أن تجدهم في لباس النوم، قابعين في الملاجئ .أصبح "سانت لو" صاحب مبدأ، إذ راح يبدي رأيه حول التكتيك الألماني، وينتقد بشدة عمه الملكي النزعة.

***الصالون الجديد لــ"آل فردوران":**

في مساء يوم من الأيام الأولى التي أعقبت عودته الجديدة إلى "باريس"، وبعد أن كان قد تناول عشاءه، خرج لتلقف أخبار الحرب. كانت وجهته الوحيدة هي صالون السيدة "فردوران"، حيث كانت توجد معها السيدة "بونتون" (M^{me} Bontemps)، خالة "ألبرتين"، إحدى ملكات "باريس"، هذه المدينة التي يذكّر وضعها السياسي بعهد "الديركتوار" (Directoire). ومع ذلك، فإن النساء كن يتنافسن في أناقتهن عند عارضي الأزياء تحضيرا لإعلان النصر واستقبال المقاتلين الأبطال، كما كن يضعن بأنفسهن الفساتين للمشاركة في جهود الحرب، ويعقدن جلسات الشاي للتعليق على الأخبار الواردة من الجبهة. كما أن الدريفوزية" (Le dreyfusisme) صارت مقبولة عند الجميع. في حين كانت فئة أخرى من الناس، أصحاب الملذات والأهواء غير مبالية بالحرب.

أصبح صالون "آل فردوران" شبيها بمركز المعلومات العسكرية. وهناك رأى الراوي عازف الكمان "موريل" إذ جاء إلى الصالون ليعزف، في حين كان ينبغي عليه أن يكون في الجبهة، لكنه كان في حالة فرار. هذا الصالون الجديد انتقل إلى أحد أكبر الفنادق في "باريس".

***شارلوس (Charlus) الجديد:**

عندما قفل الراوي راجعا في المساء بعد لقائه بـــ"سانت لو" لمح في طريقه شيخا يتقفى أثر جنديين. إنه البارون "دوشارلوس" وقد أفسدته آفته إلى الحد الذي ضيع معه هيبته كسيد عظيم. كان يعيش في عزلة نسبية. كان الجميع يتهمونه، بشكل عام، بالولاء للألمان ،بما في ذلك محمية "موريل" الذي غدا مخبرا. لكن "شارلوس" لم يكن يفهم النزعة العسكرية الحمقاء لــ"بريشو" (Brichot). كان يثرثر بلا انقطاع عن الحرب، لكن الراوي حاول أن يستوقفه ليفتح قوسا ممتدا حول العلاقة بين السيدة "فردوران" و"بريشو". لكن "شارلوس"

تجنب الحديث في هذا الموضوع، وراح يعرض نظرياته حول الحرب، حول العلاقة بين الحرب والأعمال الفنية مثل الدمار الذي لحق بـــ"ريمس" (Reims) وبزجاجيات كنائس "كومبراس".

بعد وفاة "شارلوس" وقد بلغ الثمانين، يكتشف الراوي رسالة موجهة إليه من "شارلوس"، كتبها قبل وفاته بعشر سنين ثم طواها النسيان، يعترف له فيها بأنه كانت له رغبة في قتل من أحبه كثيرا، ألا وهو "موريل" الذي سبق أن كشف للراوي ذعره من "شارلوس".

***باريس أو "بومبي" (Pompéi):**

يعود الراوي إلى الحاضر، أي إلى عام (1916)، حين التقى بـــ"شارلوس" في الطريق، واصطحبه معه. كان قد شبه له "باريس" أثناء الحرب بـــ"بومبي" (Pompéi). قال له إن حفلاتنا ورقصاتنا هي ربما آخر أيامنا بـــ"بومبي" قبل أن نسحق تحت حمم البركان الألماني. ومثلما يفعل رهبان "هركيلانوم" (Herculanum) بأقبيتهم، فإن الناس، في أجواء الحرب، تأخذ معها الشيء النفيس. ثم أشار البارون إلى النقش المشهور المكتشف في أحد جدران أطلال "بومبي": "سدوم وعمورة". كان الراوي يعرف بأن البارون قد حول فندقه إلى مشفى عسكري، على الرغم من أنه لم يحدثه عن ذلك، مبرهنا بذلك على طيبة قلبه. ومع ذلك لم يكن يمنعه هذا الأمر من أن يتقفى خطى ذينك الجنديين.

***فندق استثنائي جدا:**

أحس الراوي بالظمأ، وبعد تردده لحظة، دخل إلى فندق غَصَّ بالأجانب. حصل أخيرا على غرفة. سمع بعضهم يتحدث عن نظرية في الحب المرتشي، وأبصر شخصا قادما، محملا بالسلاسل. وقبل أن يصعد الدرج، شرب الماء، ثم اتجه إلى غرفته، لكنه سمع أنينا في الطابق العلوي، فقاده فضوله إلى معرفة مصدره. ومن خلال كوة الباب، أبصر شخصا مقيدا، يضرب. وكم كانت

مفاجأته كبيرة عندما أدرك أن هذا الشخص ليس إلا البارون "دوشارلوس"، صاحب الفندق، الذي يديره "جوبيان" (Jupien)، والذي تمارس فيه كل أشكال الماسوشية. أسرّ "جوبيان" إلى الراوي بأنهم يحتاجون إلى المبالغة في الكذب على البارون، حتى يقتنع بأنه قد نال ما يكفي من الأذى والضرب والتهديد على أيدي أشقياء حقيقيين. إن هؤلاء "المعذبين" غالبا ما يكونون في الواقع جنودا بسطاء في حالة إجازة، أو أناسا من الشعب يبحثون عن الحصول على شيء من الثياب الداخلية. إنه داخل هذا الخدر تحديدا، كان "شارلوس" يحصل على لذته. وحين ذهب البارون، رأى الراوي قسيسا يدخل الفندق. وفي هذه اللحظة ذاتها، دوّى انفجار قنبلة على "باريس"، ومعها بدأ إطلاق نيران المدافع والرصاص. خلت الشوارع ولاذ الراوي بالفرار، لكنه تاه في الظلام. لا أحد يصاب بالقلق عند "جوبيان"، فنزلاؤه الجدد يهبطون بهدوء إلى ردهات "الميترو" (Metro) حيث تمارس طقوس سرية مناسبة لعالم الأقبية.

التحق الراوي أخيرا بمنزله. أخذ يفكر في هذه الحرفة العجيبة للداعرين الذكور، فبالنسبة لــ"شارلوس" أو "جوبيان" مثلا ليست هناك أية علاقة بين مروءة الرجل وبعض السلوكات الشخصية. فالشذوذ الجنسي لا يقصي لهذا السبب الحب كليا. ففي داخل نفس البارون، هناك حلم فحولة.

عندما دخل الراوي إلى منزله، استقبلته "فرنسواز" التي ظنته ميتا. أخبرته بأن "سانت لو" جاء إلى البيت ليتفقد إن كان قد نسي صليبه الحربي، في حين كان الراوي يعلم بأن صليبا وجد ساقطا على الأرض عند "جوبيان"، حيث شاهد ضابطا يخرج من عنده مسرعا. بعدها بأيام، قُبيل ذهابه ثانية إلى المصحة نعي إليه صديقه القديم، الذي قتل في الجبهة وهو يقوم بحماية انسحاب رجاله. أحسّ بكآبة شديدة، واسترجع ذكرياتهما المشتركة. دفن "روبيرت دوسانت لو" في "سانت هيلار" (Saint-Hilaire) بــ"كومبراي". أما "موريل"، الذي قبض عليه

باعتباره فارا، فقد أرسل في النهاية إلى الجبهة. وسلك هناك سلوك البطل، وعاد في فيلق الشرف. وقبل أن يغادر الراوي "باريس"، أخذ يتأمل زبد الحماقة الذي يطفو بعد الحروب، "فالكتلة الوطنية" سمحت مثلا بإعطاء فرصة لأنذال السياسة.

القسم الثاني:

*"باريس" في (1919):

لم يجد العلاج في المصحة الجديدة التي كان يركن فيها طالبا للاستشفاء، فعاد إلى "باريس" في سنة 1919، وهو يجتر خيبته الدائمة من عدم امتلاكه موهبة أدبية. ومهما كان العزاء الذي تمدُّك به مشاهداتك للبشر، فإنه لا يمكن أن يغني عن إلهام الشاعر.

على الرغم من غيابه الطويل، فإن الناس لم ينسوه، إذ تلقى دعوات عديدة، منها دعوة ترجوه أن يشارك في صباحية عند الأمير "دوجرمونت". هذا اللقب، بالنسبة إليه ما زال يحافظ على سحره وهيبته ومكانته، فقرر زيارة الأمير الذي يقطن حاليا في جادة غابة "بولونيا"، مستقلا سيارة. ذرع بانفعال الشوارع المفعمة بالذكريات، رأى شيخا هرما، محدبا وقد ملأ الشيب رأسه ولحيته، ينزل من السيارة بمساعدة "جوبيان"، إنه البارون "دوشارلوس"، ناقه من أثر نزيف داخلي (apoplexie). وتبدو عيناه وكأنهما ثابتتان، إذ فقدتا ألقهما. إنه، بشكل عام، في المدخل الانتقالي للموت، لكنه لم يفقد ذكاءه ولا ذاكرته.
وبصوت متضائل، راح يستحضر الماضي دونما أسف، مستسلما إلى شكل من أشكال نداء الموتى. ثم طلب الجلوس وأخرج من جيبه ما يبدوأنه كتاب صلاة .
و مع مشاهدة الراوي لهذا الانهيار الذي ينمّ عن الشيخوخة والمرض، واصل سيره. ثم راح يتأمل بحزن عجزه الأدبي. وحين بلغ ساحة فندق "آل جرمونت" بدأت سلسلة من الظواهر التي ستعيد إليه غبطته وسعادته.

***عند الأميرة الجديدة "بوجرمونت":**

سنعرف فيما بعد بأن الأمير "دوجرمونت" الذي صار أرملا، سيتزوج بالسيدة "فردوران" التي صارت هي أيضا أرملة بعد وفاة زوجها.

عندما وطئ الراوي فناء الفندق، اصطدمت قدماه بالبلاط غير المستوى. وعلى الفور تراءت له صورة "فونيز" (Venise). لقد استعاد مرة أخرى نشوة شاي طفولته عندما ذاق حينها النكهة الخاصة للكعكة. استشعر وكأنه وجد الخلاص. كما أن ظواهر أخرى مماثلة ستديم لمدة طويلة هذه الذاكرة التلقائية العجيبة: ضجيج ملعقة على الصحن، تنشية منشفة يحملها إلى شفتيه، كتاب "فرنسوا لوشامبي، (François le Champi) الذي يتهاوى أمام عينيه. رأى فجأة الشاطئ وسدّ "بلباك". اعتبر أن ثمة أشياء تمتلك قوة، مماثلة لتلك التي تمتلكها الموسيقى، بأن تجعلك تتنفس هواء عهد سابق. كما أن سعادة أولئك الذين يختبرون هذه القوة في أنفسهم هي سعادة كبيرة، لأن الجنات الحقيقية هي تلك التي فقدت".

ما الذي يحدث؟ والجواب هو أن الحاضر والماضي يمتزجان ويسمحان بـــ"التمتع بجوهر الأشياء، أي خارج الزمن". إن الراوي قد ذاق، كما يقول هو ذلك بنفسه، "شيئا من الزمن في حالته الخالصة". الفنان هو الوحيد الذي يمكنه استخدام هذه التأملات، لتفكيك جميع الرموز (برج جرس أو زهرة أو حصاة) التي تخفي حقائق أكثر عمقا من تلك التي يكشفها لنا الوعي المباشر. هذه الحقائق هي حقائق الإحساس، حقائق الشعور، المجردة من تغيرات الزمان والمكان.

***نظرية العمل الفني:**

لعل الكتاب الذي ما زال عصيا على الإدراك، هو الكتاب الداخلي. إنه مصنوع من رموز مجهولة، لم نسطرها نحن، وتختفي في لاوعينا. وهذا ما يفسر لنا عدم حرية الفنان كليا أمام عمله. إن الفن الذي يدعي نفسه واقعيا هو فن كاذب، ونظرياته عبثية. الفن الحقيقي يكمن في كيفية تعبيره، وليس، في التحليل النهائي، إلا ترجمة لكتاب رموز العالم، ورموزنا نحن أنفسنا. وهذه

الترجمة ليست إعادة إنتاج الواقع الخام، وإنما انبعاث للانطباعات القديمة، المختزنة في أعماق الذات، بفضل لحظات معينة امتيازية. ما نسميه الواقع ليس إلا "علاقة معينة" بين الإحساس والذكريات. والفنان لا يلمس هذه الحقيقة إلا انطلاقا من اللحظة التي يضع فيها هذه العلاقة بفضل الاستعارة في حالة انفلات من الزمن.

إذن، الفن هو الوسيلة الوحيدة لاستعادة "الزمن الضائع"، ومادته هي حياة الكاتب نفسها. وما يعنيه منها، يمكن تلخيصه بشكل أفضل في عنوان: "نزعة" كما تتضمن هذه المادة الذكريات وحياة الآخرين اللامتوقعة في حركاتهم وأقوالهم ومشاركة الموتى، لأن "كتابا من الكتب هو مقبرة كبيرة". وبذلك يغدو العمل الفني وسيلة عزائية، لكن ينبغي التعجيل في كتابته، لأنه إذا كان العمل الفني طويلا، فإن الحياة قصيرة .و في النهاية ، فإن مادة هذا العمل لا يمكن تحديدها. مثلا يمكن معالجة موضوع الحب فيه، بشكل عام، بالتطرق إلى شذوذ الجنسية المثلية، كما يمكن توظيف الأحلام الأكثر اتصافا باللامعقولية واللامنطق. هذه الأحلام تحمل أضواء باهرة، وتحدد "الخصائص الذهنية الخالصة للواقع". كان الراوي يقول في أعماقه إن جانبا كبيرا من تجربته استلهمه من "سوان"، الذي يُعد بالنسبة إليه معلما، وإذا كان "سوان" قد أحب الفن فإنه لم يعشه حقيقة إذ لم يكتب، "فالحياة الحقيقية، الحياة المكتشفة والمجلوة في نهاية الأمر، الحياة الوحيدة المعيشة حقيقة، هي الأدب".

***ألاعيب صباحية "آل جرمونت":**

بعد تأمله ذلك، في انتظار انتهاء المقطوعة الموسيقية، دلف الراوي إلى صالونات فندق الأمير "دوجرمونت" الذي انقطع عن زيارته منذ عشرين سنة مضت. وما اكتشفه هناك كان مذهلا، إذ رأى المدعوين مقنّعين، متمثلين سحنة الشيوخ، وقد كشف منظرهم التمثيلي، في لحظة واحدة، الآثار المرعبة للزمن.

لم يكد يتعرف إلى علاقاته القديمة إلا بعد طول إمعان. كان الأمير يحمل لحية بيضاء ويجرجر قدميه. أما الدوقة "دوجرمونت" فكان يصعب التعرف إليها، كانت تهتف "صديقي القديم". ثم اكتشف أنه قد شاخ هو أيضا ولكن ياللهول: لا يمكنك تمييز الرجال من النساء. كانت الأميرة الجديدة السيدة "فردوران" سابقا تحمل شعرا أبيض، في لون الثلج. وتكاد البقع السمراء تشوب جميع الوجوه معلنة طور الشيخوخة. ولم يفلت من قبضة الزمن إلا القليل. قد تكون "أوديت" إحدى هؤلاء، فإذا لم تكن قط تلك الأنيقة اللعوب لممر شجر "الخرنوب" (Acacias)، في غابة "بولونيا"، فإنها تبدو متجددة، كأنما استحالت إلى ما يشبه شكل "وردة معقمة".

كل هؤلاء الباقون من التاريخ يدفعونك إلى التفكير في الشيخوخة، في الموت المحتم. "رشال" (Rachel) العاهرة القديمة التي صارت "ممثلة" (Artrice)، بدت شيخة بشعة. ومع ذلك، كانت ما زالت تنشد الأشعار، في حين صارت زميلتها الممثلة "البرما" (La Berma) منبوذة، إذ تخلى عن حضور حفلتها الجميع الذين حضورا عند "آل جرمونت"، بعدما كانت في السابق مدللة. أما الدوق "دوجرمونت"، فصار يحتجز عمليا "أوديت" التي وقع مغرما بها. وهذا الهوى "الهرمي" جعله يفقد رئاسته لـــ"نادي الجوكي" (Jockey-Club). أما الدوقة، فقد أصبحت نمامة.

نعم، بالتأكيد، ينبغي عليه أن يكتب؛ أن يعجّـــل، لأن الزمن أخذ يفلت. على أن الكتاب الكبير المنشود قد لا يكتمل أبدا مثل بعض "الكاتدرائيات". لكنه سيكتبه جزءا، جزءا، قطعة، قطعة مثلما كانت تفعل فرنسواز" الخادمة مع لحمها البقري الرائع المجمد. ينبغي عليه أن يعمل قبل أن يوصد –كما يقول "فكتور هيجو"– "الباب الجنائزي". لقد سبق له أن ضيع الكثير، الكثير من الوقت في الملذات الاجتماعية.

بلا شك، سيكون مستحيلا عليه أن يخرج المائة وجه إلى المسرح الروائي، لكن توجد ثمة شمولية للذوات الإنسانية، تسمح بكشف حقيقة كل منها.

***الراوي يقرر الكتابة:**

يبدو أن الزمن قد اضمحل، وشرع الراوي يصغي إلى وقع خطوات والديه، في "كومبراي"، وهما يقتادان السيد "سوان" إلى الباب لتوديعه. وتكاد الأقنعة التي تحيط به أن تسقط . سيكتب روايته "**بحثا عن الزمن المفقود**".

ملخص لرواية "التطليق" (La Répudiation)
لرشيد بوجدرة"

من الصعب على قارئ رواية "التطليق" أن يعيد بناء الأحداث فيها على نحو كرونولوجي دقيق، ذلك أن سير الأحداث فيها لا يخضع إلا لمنطق تيار الوعي الجارف الذي يحطم في طريقة حدود الزمان والمكان. ومع ذلك سنحاول جاهدين أن نمسك بالمفاصل الأساسية لحكاية "التطليق" وفقا لتعاقب أحداثها، لا وفقا لظهورها في الخطاب الروائي، وذلك قدر المستطاع.

يبدأ "رشيد" بطل الرواية في سرد قصة حياته، لعشيقته "سيلين" (Céline)، نزولا عند طلبها الملح، "زدني من الحديث عن يما" (ص.15)، فقد كانت تلاحقه دائما بهذا السؤال الملحاح كلما زارته في حجرته البائسة، التي استأجرها من عند أحد الخواص للإقامة بها. وهي حجرة تقع بميناء الجزائر العاصمة، مواجهة للبحر. كانت "سيلين" تستزيده من الحديث عن قصة أمه، قصة العشيرة التي قضى بين ظهرانيها سني طفولته. أما هو فقد كان يتساءل: "تُرى لِمَ كانت تلح عليّ في السؤال؟ إنها تبتغي أن نتحادث عن يمّا من جديد" (ص.07).

ومع ذلك لم يكن يرى في إلحاحها ذلك أمرا يدعو إلى الريبة، بل إنه كان محاولة منها لدفعه إلى التفريغ الانفعالي، من أثر ما أصابه على أيدي العصابة السرية، إذ يقول: "...تريدني حيا ولا تحلم إلا بانتزاع ذكرياتي مني، لا لاستعمالها لغاية ما، بل لإفنائي وإذابتي من خلال ثرثرتي القاحلة التي لا ينضب لها معين، ولإفراغي من جنوني الملموس" (ص. 15). وهكذا يندفع الحديث عن قصة العائلة (القبيلة) التي نشأ فيها وذلك إبان الفترة التي سبقت استقلال الجزائر بسنوات عديدة.

كانت الدار الكبيرة التي نشأ فيها "رشيد"، تقع بين حي الحدادين وحي الجزارين، وهي دار كانت تضم أسرته وأسرة أعمامه، لكن صاحب النفوذ فيها كان أباه الذي تخضع له رقاب أهل الدار، فقد كان أكبرهم سنا، في الخمسين من عمره، وتاجرا ثريا، قد جمع إلى ثرائه نصيبا من الثقافة العربية التراثية، وحظا

وافرا من اللغة الفرنسية. لذلك كله، كان محل تقدير وإجلال من العائلة، ومن الناس، عامتهم وخاصتهم. لكنه، مع ذلك، وعلى الرغم مما كان يبديه من تدين، فقد كان يمارس حياته السرية بعيدا عن العين، باتخاذ العشيقات من كل صنف. وخلاصة القول إنه كان مولعا بالنساء، لا يتورع عن إشباع غرائزه ونزواته الجنسية، بما كان يمتلكه من أموال طائلة. ولم يقف به الأمر عند هذا الحد، بل إنه قرر أن يتزوج ثانية، ويطلّق أم "رشيد"، التي التزمت الصمت حيال قرار زوجها، واستسلمت للأمر الواقع. وها هو الراوي الذي ليس في الواقع إلا "رشيد"، يصف لنا موقف أمه من الموضوع: "كانت أمي على علم بالأمر ولم يكن بها لا ثورة ولا خنوع ! بل كانت تصمت فلا تدلي بشيء ولا تجرؤ على القول بأنها موافقة على القضية. لم يكن لها حق ! .. إنها مرهقة منهوكة القوى. إن قلبها يتورم أَلَمًا [...] كان عليها أن تلزم الصمت فأبي لا يسمح بأي قول أو تعبير" (ص.32). ولم يكن يجرؤ أحد من العائلة على رد قراره ذلك أو حتى مناقشته. بل إنها أعدت العدة لإقامة الأفراح احتفالا بمقدم العروس "زبيدة"، التي لا يتجاوز سنها الخامسة عشر. ومع أن "زاهرا" الأخ الأكبر لــ"رشيد"، لم يكن بإمكانه، وهو شاب يافع أن يعترض على قرار أبيه مباشرة، إلا أن تمرده عليه اتخذ نحوا سلبيا إذ تلبسته حالة من الهستيريا ، كان يهدد خلالها العائلة بقتل الجنين، فــ"عندما أشرف حفل الزفاف على نهايته رجع "زاهر" إلى المنزل مخمورا وأدخل الهلع في نفوس النساء بأن غمزهن غمزا على رؤوس الملأ" (ص.64). ثم يواصل الراوي وصف نهاية المشهد الدرامية فيقول: "واضطرت يما إلى مغادرة المطبخ فجأة هارعة لمعالجة "زاهر" كبير أبنائها وقد خرّ في هذيان فتاك: لقد كان يزعم أنه يريد الفتك بجنين بدون أن يزيد في التفصيل والتدقيق المفرط" (ص. 64). ومع أن هذه الحالة الهستيرية زالت عنه بمرور الأيام، إلا أنه أصبح معاقرا للخمرة، مدمنا عليها.

وهكذا يسدل الستار على مرحلة من حياة العائلة، بانتقال "سي زبير" الأب إلى "فيلا" زوجته الجديدة "زبيدة"، لاتخاذها محلا لإقامته بعيدا عن زوجته الأولى المطلقة. وأدى هذا الوضع الجديد إلى تأزم العلاقة بينه وبين أبناء أسرته السابقة، إذ صار يتوجس خيفة منهم، وتنتابه الهواجس مما قد يحاك ضده من مؤامرات إلى حد أصبح معه مهووسا، فكان كثيرا ما ينهال على أبنائه بالسب والشتم والضرب المبرح. "كان يزعق ويخور ويجلس ثم ينهض ويأتي بالأحاديث المشوشة المضطربة ويثقب الهواء بذراعيه المرتخيين ويصفعنا على وجوهنا ويطلق التأوهات والشخرات ويحمحم ويبصق علينا ويكبّتا ويلومنا على جبننا" .(ص.87)

أما "زاهر"، فلم يكن أمامه بد من الاستسلام للأمر الواقع، ومواصلة حياة العربدة والمجون، فقد تعرف إلى يهودي وصار يصطحبه معه إلى المنزل، لكن علاقتهما هذه اتخذت منحى جنسيا شاذا، فـــ"زاهر"، كان لا يتورع عن ارتياد أوكار الفساد، وإتيان المعاصي من كل صنف. ولطالما اصطحب معه أخاه الأصغر "رشيد" إلى هذه الأماكن في جولاته بأحياء المدينة. لكن "رشيد" الذي كان مازال طفلا غضا ، لا يتجاوز الثالثة عشرة من عمره، أبدى نفورا من العوالم الدنسة التي كان يغشاها أخوه "زاهر". ومع ذلك، لم يسلم هو ذاته من دوافعه الجنسية العاصفة التي أخذت تستبد به في تلك السن، إلى حد صارت معه داء دفينا. لقد كانت البداية مع بنات عمه في الدار الكبيرة ثم تطور الأمر مع مرور الأعوام إلى أن أصبح عشيقا لزوجة أبيه. وقد كان يفسر سلوكه هذا بأنه ثأر لـــ"صلة الرحم المهانة طيلة قرن كامل من العنف والنار" (ص. 122)، وأن حبه الآثم لزوجة أبيه ليس "إلا مرحلة من مراحل الكفاح" (ص. 122)، تزامنت مع تفتح وعيه الوطني، أثناء مزاولته للدراسة بالمعهد. ويعبر عن هذا اللقاء العجيب بين مشاعره الغرامية ومشاعره السياسية بقوله: "وكان حبي قد

وافق فترة يقظة مشاعري السياسية فكنت أنفث مذاهبي في أنفس رفاقي بالمدرسة وأنشدهم أناشيد عمر الشاعر" (ص. 117). وإذا كان ينكر على أبيه مسكله الاجتماعي وأفكاره الدينية، فإنه يعترف في المقابل بأنه ورث هذا الوعي بالقضية الوطنية من أبيه إذ يقول: "لقد أتت تعاليم سي زبير القومية أكلها وأصبحت متصلبا في أفكاري لا أتنازل عنها قيد أنملة" (ص.117).

ثم يسرد علينا الراوي سلسلة من الأحداث المأساوية التي عاشتها أسرته بعد ذلك، إذ زوّجت أخته "ياسمينة"، وزفّت في موكب بهيج، لكن الإخفاق الذي منيت به حياتها الزوجية مبكرا وما تعرضت له من ضغط نفسي طيلة شهرين انتهى بها إلى مستشفى الأمراض العقلية و من ثمّ إلى الطلاق. لكن شفاءها لم يدم طويلا إذ ماتت "بحمى الأمعاء ولم تعش أكثر من واحد وعشرين ربيعا" (ص.144). ولا يمضي وقت طويل حتى تفاجأ العائلة بمقدم فتاة، تدعى "ليلى"، إلى البيت، أنجبها الأب من امرأة يهودية، وطلب من "رشيد" الاعتناء بها قائلا له: "هذه أختك" (ص. 152)، لكن التقارب الذي حدث بينهما بسبب هذه العناية أدى في النهاية إلى مقارفته مرة أخرى لزنا المحارم. "وذلك لأن "ليلى" كانت تأتي كل ما في وسعها لكي تهيج مشاعري وتتواطأ معي في الخطيئة" (ص.153) على حد قول "رشيد" نفسه.

بعذ ذلك، بزمن قصير، تفجع العائلة بوفاة ابنها "زاهر" الذي مات في المهجر بـــ"فرنسا"، من أثر إدمانه على الكحول والمخدرات والانغماس في حياة اللهو والعبث والاستهتار. وقد تباينت مواقف الأهل والأقارب تجاه وفاته، ما بين آسف وغير آسف، لكن "رشيد" الذي تلقى الخبر بقليل من المبالاة، لم يقدر هول الفاجعة إلا حين ووري أخوه التراب، إذ لم يكن قادرا على تصديق هذه الحقيقة: موت أخيه، لكنه أدرك أخيرا وهو في المقبرة "أن زاهر قد مات حقا [...] لقد مات زاهر حقا ! ما في ذلك شك !" (ص.178).

مع موت "زاهر"، يبدأ عقد العائلة الكبيرة في الانفراط، إذ تتشتت في شرق البلاد، وفي الوقت نفسه تشتد الدعاية للحركة الوطنية بالمعهد الذي كان يدرس به "رشيد" الذي أصبح عضوا نشطا في صفوفها، ضمن التيار الشيوعي الذي استلهم مبادئه من أحد أساتذته الذي وصفه بالكاهن الأعظم، والذي تعرض للتصفية الجسدية من قبل رفقاء السلاح، بسبب إيديولوجيته الماركسية. ومع ذلك، بقي وفيا لتعاليمه، وشارك في الثورة المسلحة بعد هجرانه مقاعد الدراسة، إلى الجبال.

لكن ولاءه للكاهن الأعظم، جلب له سخط النظام السياسي الذي تولى مقاليد البلاد بعد الاستقلال، وتحديدا مع انقلاب "جوان" العسكري، فصارت أعين الرقابة الأمنية لا تفارقه لحظة، وحينها كان قد تعرف إلى أستاذة فرنسية متعاقدة، تدعى "سيلين"، كانت تبادله الحب، وتأتيه إلى غرفته الواقعة بالميناء. وكان يجد فيها ملاذه الوحيد من عنف السلطة وعنق القبيلة. لكن اعتقاله في تلك الليلة التي تلت الانقلاب، كدّر عليه صفو الحياة، فاقتيد إلى "اليفلا"/المعتقل حيث تم استنطاقه وتعرض لألوان شتى من التعذيب النفسي والجسدي، ثم نقل إلى مستشفى الأمراض العقلية ليزداد عذابه هناك مع الهلوسة العقلية التي كانت تنتابه، والكوابيس التي كانت تعتريه في الحلم واليقظة. لم يكن ثمة عزاء له إلا في "سيلين" التي كانت تأتيه إلى المستشفى وتحيطه بعنايتها وعطفها. لكن استمرار الاعتقال في كل مرة، يعود فيها إلى مسكنه، وتخبطه في دوامة لا نهاية لها، من "الفيلا" إلى سجن الأشغال الشاقة إلى المستشفى ثم إلى مسكنه، وهكذا دواليك، أفقده رشده.

في تلك الأثناء ، قررت "سيلين" مغادرة البلاد إلى فرنسا، لتتركه نهشا لوساوسه النفسية إذ يقول: "ومنذ قطيعتي مع تلك العشيقة صار يتفق لي أكثر فأكثر أن أطفق في مناجاة نفسي بصوت مرتفع وأنا بزنزانتي فأحدث بتلك

الصورة، وبدون قصد كوابيس تتخلل نوم حراسي" (ص. 262). وفي الزنزانة بلغه خبر موت أمه، ومعاودة أبيه للزواج مرة ثالثة. ومع ذلك فلن تثنيه هذه المحن والنكبات على مقاومة ظلام الزنزانة الجاثم على صدره، فلن يطول هذيانه الجنوني إلى الأبد ، " فعليّ[يقول] أن أستمر في الصمود وقتا ما..."

المصادر و المراجع

– المصادر:

1 – Proust ,Marcel : A la recherche du temps perdu ,édition en un volume ,sous la direction de Jean-yves Tadié, , Gallimard, Paris , 1999

2 – boudjedra , Rachid : La répudiation , édi. Denoël, Paris ,1969.

3 – بوجدرة ، رشيد : التطليق ، ترجمة صالح القرمادي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1986 .

ب – المراجع العربية :

1 - أبو ناصر ، موريس: الألسنية و النقد الأدبي في النظرية و الممارسة. 1979.

2 - ألبيرس، د.م. : الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة ، جورج طرابيشي، منشورات عويدات ، بيروت ، ط. 3 . 1983.

3 - أوغان ،عمر : لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت. إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

4 – باشلار، غاستون : جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط.02، 1984 .

5 – بحراوي ، سيد ، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990.

6 – بوباكير ،عبد العزيز ، الآدب الجزائري في مرآة استشراقية، دار القصبة للنشر، 2002، الجزائر.

7 - بورايو ،عبد الحميد : منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1994 .

8- بوتور ، ميشال : بحوث في الرواية الجديدة. تر. : فريد أنطزنيوس ، منشورات عويدات : 1971 .

9- التواتي مصطفى ، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، الدار التونسية للنشر، 1986.

10- زكي، أحمد كمال: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت ، 1981

11- السد ، نور الدين. الأسلوبية و تحليل الخطاب. الجزء II ، دار هومه ، الجزائر ، 1997 .

12 - شعبان ، هيام: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر اللّه، دار الكندي، عمان، الأردن 2004.

13 – طرابيشي ، جورج : الروائي و بطله (مقاربة اللاشعور في الرواية العربية) ، دار الآداب ، ط1، بيروت 1995.

14 - طودوروف : الشعرية ،تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء . المغرب ، ط. ثانية،1990

15 – عباس، إحسان : فن الشعر ، الطبعة الأولى ، بيروت ،1959 .

16 – فرويد ،سيجموند :

- الأنا و الهو ، ترجمة عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت ،ط. 04 ، 1982

- ما فوق مبدأ اللذة ، ترجمة اسحاق رمزي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط .05، 1994 .

- الموجز في التحليل النفسي ، ترجمة سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000 .
18- : فيرز ب.فريديريك ، ديفيد هنري مالوت : حدود الأدب المقارن، تر : عبد الحكيم حسان. مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ط. أولى ، 2003.
19 - عبد القادر حسين و النابلسي محمد أحمد : التحليل النفسي –ماضيه و مستقبله- ، دار الفكر ، دمشق، ط01 ، 2002.
20 - لحمداني ،حميد : بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط.ثانية، 1993.
21 – مج. من المؤلفين: بروست ، ترجمة لطيفة ديب : منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 1992 .
22– المرزوقي، سمير و شاكر، جميل : مدخل إلى نظرية القصة.دون ط.ت.الدار التونسية للنشر.
23 - نجم ، محمد يوسف: فن القصة. دار الثقافة ، بيروت ، لبنان.
24 – النساج، سيد حامد : بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبة غريبا، القاهرة. ط.2 ،1985.
25 – هالبرين ، جون: نظرية الرواية. تر : محي الدين صبحي، **وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق 1981 - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - بيروت.1990**
26 – همفري، روبرت : تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة حمو الربيعي، دارالمعارف، القاهرة، ط. أولى ،1975.
27 – هيو سلقرمان ، ج: نصيات بين الهرمينوطيقا و التفكيكية ترجمة حسن ناظم و علي حاكم صالح. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب، ط. الأولى. 2002
28 – ولسون، إدمون: قلعة أكسل تر : جبرا ابراهيم جبرا. ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت) ط II ، 1979
29– ويليك ، رينيه و وارين، أوستن ، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي ، ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. ثانية ، 1981.
30 – يقطين، سعيد : تحليل الخطاب الروائي ،المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط. الثالثة ،1997.
31 - يوسف أحمد : القراءة النسقية في ضوء المقاربات البنوية للشعر العربي الحداثي. مخطوطة رسالة ماجستير، جامعة وهران ، 1997 .

ج – المراجع الأجنبية:

1 - Auroy, Corole : Proust : un amour de Swann. Gallimard, paris, 1993.
2 – Aquien, Michèle : Dictionnaire de Poétique, Librairie générale française ,1993.
3 -Rachid , Boudjedra : Lettres Algeriennes ,édi. Grasset & fasquelle,Paris, 1995.

4 – Bourneuf, Roland et ouellet, réal : L'univers du roman, P.U.F. 3ème EDI , Paris,1981.
5 - P.Brunel/ Cl pichois /A-M rousseau : qu'est-ce que la littérature comparée ? Armand Colin , Paris,1983.
6 – Cattaui , Georges. Proust ,P.U.F. 1958
7 –Cohen, john : Structure du langage poétique.Flammarion,paris , 1966.
8 – Coulet, Henri : Le roman jusqu'à la révolution. T.1.
9 – Culler, J. : the poursuit of signs. Semiotic, littérature, déconstruction , New York ,1981 .
10 – Forester,E.M : Aspects of the novel. New York. 1985.
11 – Fraisse, luc : l'esthétique de marcel, proust, collection « esthétique » SEDES,1995.
12 – Gafaiti, H.: Boudjedra ou la passion de la modernité, Denoël, 1987.
13 - Genette, Gerard : - figure III, édi,seuil, Paris, 1972
- La question de l'écriture « Recherche de Proust » Editions du Seuil, Paris, 1980
14 - Gros ,Bernard , proust ,Hatier , Paris, 1981.
15 – Kouane, Valerie : Aspect comparés du roman Francophone contemporain.
16 – Mauriac, Claude – Proust par lui-même. Edition du seuil, Paris, 1953.
17 – Ollier, Claude : Nouveau Roman hier aujourd'hui, U.G.E , T.II ,1972 .
18 - Seymour Chatman, Story and Discours : Narrative structure in fiction and film, Ithaca and London , 1978.
19 - Tadié J.Y.:
- La critique littéraire au XXe siècle, Belfond, 1987.
- Le récit poétique, le récit poétique P.U.F. 1978

د - المعاجم و الموسوعات :

1 - يوسف ،محمد رضا : الكامل الوسيط زائد (قاموس فرنسي - عربي) مكتبة لبنان، بيروت 1997.
2 – Robert, Paul : Le petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris ,1984.

3 – Encyclopédia Française, Universalis , 2004 (Électronique)

ه – الدوريات :

1 - عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ،مجلة عالم المعرفة، العدد 240 ،ديسمبر 1998.الكويت.

2 –مج. من المؤلفين: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. تأليف مجموعة من الكتاب، تر: رضوان ظاظا ، عالم المعرفة. العدد 221. الكويت مايو 1997.

3 - جريدة الرأي : العدد 1254 ، الجزائر.

4 - Magazine littéraire :(Le siècle de Proust de la belle époque à l’an 2000) ,4ème trimestre 2000 .Paris.

5 - El Watan , 18 décembre 2004 . (Électronique)

6 - le matin 17 Juin 2003 . (Électronique)

7 - libération jeudi 23 Mars 1991 . (Électronique)

فهرس الموضوعات